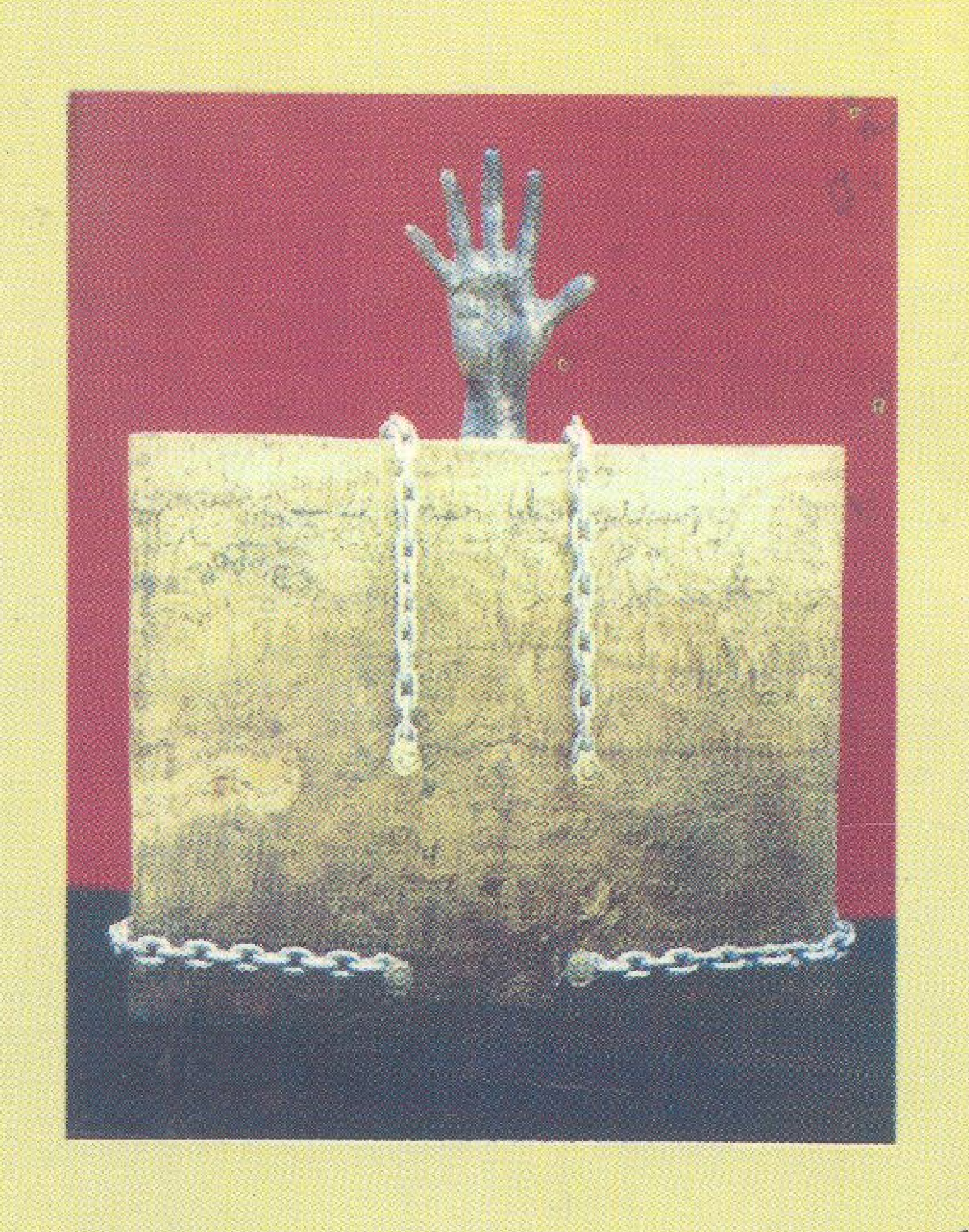
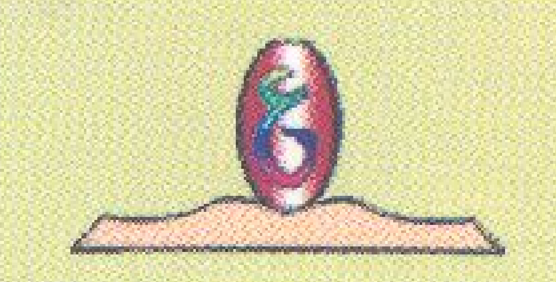
Magic Script

النقش المسحور

إضاءات على السحر والأسطورة والفولكلور



أ. د . صبري مسلم



النقش المسحور

إضاءات على السحر والأسطورة والفولكلور

النقش المسحور

إضاءات على السحر والأسطورة والفولكلور

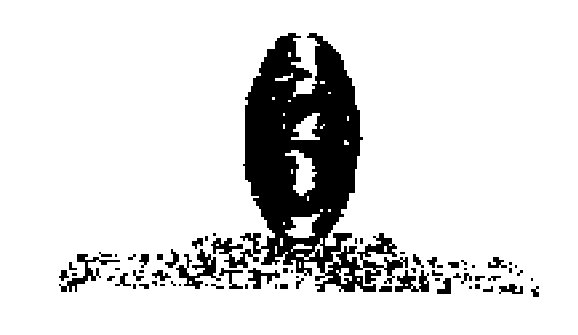
تأليف

أ.د. صبري مسلم

رئيس قسم اللغة العربية

كلية الآداب

جامعة ذمار



بسم الله الرحمن الرحيم



تاسست المكتبة الأم في عدن قبل عام 1890
تاسس المركز في صنعاء عام 1994

رقم الإيداع بدار الكتب صنعاء 672/ 2006

الطبعة الأولى 1427هـ الموافق 2007م

مركز عبادي للدراسات والنشر
ت: 219618 / فاكس: 219619
ص.ب: 662 صنعاء-
الجمهورية اليمنية

التنفيذ الطباعي: مركز عبادي للدراسات والنشر – صنعاء

لوحة الغلاف للفنان التشكيلي سامي محمد
المصدر: مجلة الكويت العدد (276) ص91

الإهداء

الى

وجدان الصائغ

المحتـــــــويات

قبس البدء

ما تزال الذاكرة الإنسانية تزخر بالنماذج الأصلية التي أرسى عليها الإنسان منظومته الفكرية، وما يبدو لنا الآن مجرد خرافة كان النسق الذهني السائد لقرون خلت، والعودة إلى هذا الإرث الهائل من شأنه أن يثري التجربة العقلية الفريدة لإنسان هذا العصر. وإذا كنا نؤمن بأن الصرح الحضاري الراهن هو ملك لشعوب الأرض جميعا فإن هذا مما ينطبق تماما على إنجازات الذهن البشري كافة وأساليب الفكر المستجدة، وعلى الرغم من التحديات الخطيرة التي يتعرض لها الذهن البشري ومن خلال بعض أحداث مطلع القرن الحادي والعشرين، ومنها هذا النكوص المخجل للبدائية في وجهها السلبي، إلا إن الخط البياني للإنجازات العلمية والتقنية يتصاعد في متوالية هندسية لا يجاريه ذلك التطور البطيء للإنسان قبل عشرات القرون السالفة بل إن الخط البياني لإنجازات هذا العصر يواصل تصاعده المذهل وعلى أكثر من صعيد.

وما يفتأ عالم السحر وعلى الرغم من خضوع كل شيء في هذا العصر للدرس والتحليل يشي بالغموض والغرابة ويرتبط بالخارق وغير المألوف، وهو يتحدى الذهن البشري وعبر ذاكرة

ممتدة لا يمكن تحديد نقطة البدء فيها، فهي ترافق تطور الـذهن البشري منذ طفولته الفكرية وعبر تجاربه البدائية ومغامراته على صعيد المخيلة الخصبة والطموحات التي لا حصر لها، وأزعم أن المبتكرات العملاقة المعاصرة لو ظهرت فجأة وبـلا مرجعيتهـا التقنية المعروفة لبدت وكأنها ممارسات سحرية خارقـة، ومـن المؤكد أن موضوع السحر يزخر بألوان شتى يقع بعـضها فـي دائرة المخيلة الشعبية في حين يتخذ بعضها الآخر من الأثنولوجيا والأنثروبولوجيا إطارا علميا، ولا يمكن أن تكتمل الرؤية للسحر إذا نظر إليه عبر منظار واحد، لأن الوجه الآخر لـه يمكـن أن يعكس شيئا آخر مختلفا عن الوجه الأول.

وفي الإضاءة الأولى التي عنوانها: ظاهرة السحر والقـرن الحادي والعشرون ما يمكن أن يثري ما يعرفه القارئ الكريم عن هذا العالم المتسع وأعني به عالم السحر لاسيما أن هذه الإضـاءة لا تكتفي بمنظار المعتقد الشعبي للسحر بل تتجـاوز ذلـك إلـى الرؤية العلمية والرؤية الدينية أيضا وعلى النحو المفـصل فـي غضون هذا الكتاب.

وفي الإضاءة الثانية ثمة نسق مختلف من البحث إذ يتلبـث الكتاب عند أقدم نص أدبي مكتمل وصل إلينـا وهـو أسـطورة جلجامش السومرية المصوغة صياغة شعرية فيما يدعى بجـنس الملحمة وكيف صيغ هذا الأثر الخالد وكأنه عمل روائي معاصر إلا إنه وفي سياقه الحضاري يعد نسقا ملحميا يضاهي الملاحـم

القديمة كالإلياذة والأوديسة والإنياذة والشاهنامة والمهابهاراتة وسواها بل إن ملحمة جلجامش قد تتفوق عليها جميعا من حيث أنها الأسبق وأنها اجتازت الهموم الآنية لإنسان ذلك العصر وعبرت إلى ضفة ما يشغل الإنسان حيث كان وصولا إلى هذا العصر وهمومه.

وأما الإضاءة الثالثة فإنها تكشف عن لون آخر من ألوان ثقافة ابن خلدون الذي عرف باحثا سوسيولوجيا رائدا بيد أن هذا البحث يضيف إلى رصيد هذا العلامة العربي ريادة أخرى على صعيد علم الفولكلور والمعتقدات الشعبية ولاسيما تجاربه الميدانية في هذا الشأن ومشاهداته وسعيه إلى فهم بعض الظواهر الشعبية ذات الصلة بالفولكلور في جانبه المعتقدي.

وتتركز الإضاءة الرابعة فيما أنجزه عالمنا العربي المسعودي في مجال الفولكلور مع الاعتراف بريادته التاريخية وخصوصية تناوله في هذا الشأن.

وإذا كان فن الطرفة غير معترف به على صعيد الدرس المنهجي والتناول الأكاديمي فقد تلبثت الإضاءة الخامسة عند الطرفة وكشفت عن عدة جوانب فيها وأضاءت بعض زواياها التي أغفلها الباحثون.

وتختص الإضاءة السادسة بالحكاية الخرافية اليمنية، إذ يمكن تطبيق وحدات بروب الوظيفية على هذا النسق من الحكايات

بهدف البرهنة على أن الحكايات عامة تتشابه وتأتلف بشكل لافت لأنها تعكس نمطا من تفكير الإنسان الأول وإحساسه ورؤيته للكون والحياة.

وإذا كان لابد من إضاءة أخيرة لطبيعة هذا الكتاب فإن المحور الأساس الذي انتظمه هو المهاد الأسطوري الخصب والذي اختزن البذور الفكرية الأولى للذهن البشري، وهي جديرة بأن نتلبث عندها وأن نفهمها بمنطق الراهن وبأدواته وبروحه وصولا إلى ذهن حضاري لا يجافي منطق العصر بل ينتمي إليه ويفيد من منجزاته العلمية والتقنية ويصبو إلى مزيد من الابتكار والتطور.

أ . د . صبري مسلم

ذمار– ٢٠٠٦م

الإضاءة الأولى:

ظاهرة السحر والقرن الحادي والعشرون

لا ريب في أن استمرار بعض الممارسات السحرية مطلع هذا القرن الواحد والعشرين ممّا يثير الاستغراب، لأنّ إنسان هذا العصر يفترض أن يكون خلاصة لمسيرة إنسانية طويلة وإن ذهنه قد نما وبما يتناسب مع إنجازاته التكنولوجية الهائلة قياساً بعصر الأدوات البدائية وتفكير الإنسان الأول الذي قد يطلق عليه بعض علماء الأنثروبولوجيا تسمية الإنسان البدائي الذي يمثل مرحلة سابقة لظهور الإنسان المتحضر وأساليب تفكيره وتنوّع إنجازاته في حقول المعارف الإنسانية كافة وعلى كل صعيد مما يميّز هذا العصر ويعطيه فرادة لا مثيل لها ويجعل له كياناً لا يشبهه أي كيان لأيّ عصر آخر.

وإذا كان المنطق العلمي يعدّ سمة مهمة من سمات إنسان هذا العصر - وكما يفترض أن يكون - فإنّ الإنسان الأول لم يكن بهذا القدر من الإدراك بحيث يربط بين الأسباب ومسبباتها ونتائجها.لذلك فهو ينطلق من منطقه الخاص الذي نعدّه اليوم أساساً لنشوء السحر. وفي لسان العرب ترد مادة سحر بمعانٍ شتى منها: مالطف ودقّ من الأشياء والأفكار ومنها: البيان ومنها

أيضاً ما تؤخذ به العين حتى يظن أن الأمر كما يُرى وليس الأصل على ما يرى، لذلك فانّ السحر قد يعني الخديعة والفساد لأنّ الطعام المسحور هو الطعام الفاسد، ولكنّ الساحر قد يأتي رديف العالم[1] وما من شك في أن ابن منظور يسجل في معاني السحر هذه رؤية لاحقة لمفهوم السحر وهي رؤية حضارية في حينها تحذّر من السحر وتعدّه من الأعمال التي يقترب فيها الإنسان من الشيطان وبمعونة منه ومن أعوانه يحصل السحر[2].

ولا مناص من سرد الأمثلة المعبرة عن تلك المرحلة الموغلة في القدم حيث تسود الأسطورة ويحضر المنطق السحري المصاحب لها. فالإنسان الأول حين يعمّ الجدب ويشيع الجفاف يقلّد عملية نزول الغيث وحلول الخصب وذلك بحركات تمثيلية وبطقوس طريفة كأن يصبّ الماء على جسده مشفعاً هذا بحركات تمثيلية ترمز إلى محاكاة تجمع الغيوم والسحب، وقد يقلد أصداء أصوات الرعد وهيئة البرق. ويستدلّ العالم (الانثروبولوجي) "تايلور" على هذا بأن بعض الشعوب الأوربية ما تزال وإلى وقت قريب نسبياً تمارس شيئاً من هذا. فحين يعزّ الغيث ويندر الخير المرتبط بهطوله فأنهم "يقيمون حفلاً غنائياً راقصاً ويأتون أثناء ذلك بفتاة صغيرة يلبسونها ثوباً مصنوعاً من أوراق الشجر والزهور ثم يصبّون عليها مقادير كبيرة من الماء لاستنزال المطر"[3] وفي هذا إشارة إلى بقايا ذلك الطقس الأسطوري البعيد ورواسبه. إنّ الإنسان الأول ولقصور تجربته التقنية وطفولته

الذهنية يجد في عملية تقليد الظواهر الطبيعية حلاً لصراعه معها وأسلوباً يجعلها فيه تستجيب لإرادته، فإذا كثر المطر حدّ الفيضان فانه يلجأ إلى نقيض الماء (النار) رغبة منه في إيقـاف المطـر وخوفاً من عواقب الطوفان. وهو يلجأ إلى حركات تمثيلية أخرى ترمز إلى تلك الرغبة.

ويورد جيمس فريزر في كتابه الشهير "الغصن الـذهبي"(٤) خاصة وفي كتابه الآخر "الفولكلور في العهـد القـديم"(٥) حـشداً غزيراً من الممارسات والطقوس البدائية ذات الطـابع الـسحري وهي قائمة على الأساس الذهنيّ ذاته وهو التشابه أو المماثلة بين العمل المراد تحقيقه والتقليد السحريّ الـذي يمارسـه الإنـسان الأوّل. فإذا "حللّنا مبادئ الفكر الذي يقوم عليها السحر فانه يحتمل أن نجدها تنحصر في مبدأين أثنين الأول: هو أن الـشبيه ينـتج الشبيه أو أن المعلول يشبه علّته.والثاني: هو أن الأشـياء التـي كانت متصلة بعضها ببعض في وقت ما تستمرّ في التأثير بعضها في بعض من بعيد بعد أن تنفصل فيزيقاً. ويمكن أن نسمّي المبدأ الأول قانون التشابه وأن نسمّي المبدأ الثاني قانون الاتـصال أو التلامس"(٦). إذن فثمة نمطان من السحر أوّلهما ما أشرنا إليه من محاكاة نزول المطر أو إيقافه وما جرى مجراهما. وهـو الـذي يمكن أن يدعى بـ(السحر التشاكلي) أو سحر المحاكـاة، وهـو القائم على قانون التشابه والنمط الآخر: الـسحر الاتـصالي أو التلامسي المستند إلى قانون الاتصال أو التلامس.

ولغرض توضيح النمط الثاني من السحر (السحر الاتصالي) نورد أن الإنسان الأول حين يعجز عن الفتك بأعدائه فانه يبحث عن بقايا وأجزاء يقتنصها من أعدائه قد تكون خصلة شعر أو قلامة ظفر أو رداء كان يستر به جسده. المهمّ أن يكون هذا الجزء ملامساً لجسد العدوّ، حيث يتمّ حرقه وتمزيقه فيحترق قلب العدوّ _كما يعتقد الإنسان الأول – وتتمزّق أحشاؤه ويصيبه الضرر ذاته الذي أصاب الأجزاء الملامسة لجسده. وقد يكون اسم الشخص عرضة للممارسة السحرية من نمط السحر الاتصالي كأنه بديل لصاحبه "فلدينا عدد من الأقداح الفخارية الكبيرة نقش عليها ملوك المملكة الوسطى المصريون أسماء القبائل المعادية لهم... وأسماء حكامها وأسماء بعض المتمرّدين. وكانت هذه الأقداح تحطّم في احتفال دينيّ مهيب"(٧).

ويخصّص ألكزاندر هجرتي كراب الفصل السادس عشر من كتابه علم الفولكلور لموضوع السحر وهو يذكر كثيراً من الأمثلة على نمطي السحر المذكورين (التشابهي والاتصاليّ). ومن ذلك حرص الساحر أو الساحرة على الحصول على صورة من الشمع للشخص الذي يراد إلحاق الضرر به ثم تطعن الصورة بمدية أو تصهر فوق ألسنة النار. وكما تدمّر الصورة على هذا النحو فانّ الشخص الذي تمثله الصورة سيمرض ويلقى حتفه(٨) – حسبما يعتقد الإنسان الأول – ومن هذا المنطلق يسعى إلى أن يحجب بقاياه عن الأنظار ويتلفها كي لا يلحق به ضرر السحر. ومن ذلك إنّ "الرجل عند الهنود الحمر في شمال أمريكا مثلاً حين يريد

أن يخرج لصيد الدببة فانه يصنع دبّاً من القش أو من أي مـــادّة أخرى ثم يرميه برمحه في اليوم السابق لخروجه للصيد ويعتقـــد أنه ما دام أفلح في صيد ذلك الدب فهو لابدّ ناجح في العثور على دب حقيقي وعلى قنصه"[٩]. وينطبق هذا على قبائل الزولو فـــي جنوب أفريقيا إذ يسعى الرجل الذي يريد استمالة قلب المرأة التي يريد التزوّج منها إلى أن يمضغ قلباً مصنوعاً من خشب الأشجار لكي يلين قلبها وتقبل به زوجاً لها.[١٠]

لقد بدأ الإنسان الأول يربط لأول مرة بين الأشياء عبر هـــذا المنطق السحريّ المغلوط – من وجهـــة نظرنـــا وعلـــى وفـــق معطيات عصرنا – فإذا صب الإنسان الأول الماء علـــى جـسده محاكياً نزول الغيث فانّ هذا لا علاقة له بتبخّر الماء وتكاثفه في الطبقات العليا الباردة ومن ثمّ عودته غيثاً يحيـــي الأرض بعـــد موات. وإذا أحرق الإنسان الأول قلامة ظفر عدوّه أو قـصاصة من شعره فانّ هذا في واقع الحال لن يصيب العدوّ بسوء. ولكـــنّ الربط المنطقيّ المنسّق إنجاز عصريّ لم يتمّ إلا بعـــد أجيـــال لا تحصى من النموّ الحضاريّ للإنسان ولذلك يورد ليفي بريل فـــي كتابه العقلية البدائية: إننا لا يمكن بل لا يجوز لنا " أن نفسّر نشاط البدائيين العقلي بأنه صورة بدائية من نشاطنا وإنه يكـــاد يكـــون صبياً نيّاً ومعتلاً بل سوف يبدو لنا على العكس من ذلك. إنه أمر طبيعي بالنسبة إلى الظروف التي تكتنفه وإنه نشاط... قـــد بلـــغ درجة لا بأس بها من النموّ على طريقته"[١١]

وليس من الموضوعية في شيء أن نحاكم معطيات عـصر بمعايير عصر آخر إذ إن السحر مرحلة مرّ بها الذهن البـشريّ. إنّها مرحلة العلم الزائف "Pseudo_Science" كما عبر تـايلور[١٢] بيد أن تلك المرحلة السحيقة لم تنتهِ تماماً لتحلّ بعـدها مرحلـة أخرى تدعى مرحلة العلم. إنّ المسألة ليست بمثل هذه البساطة إذ تتداخل تلك المرحلة مع عصور وأجيال تلتها بحيث وصلت إلينا بقايا وترسّبات من ذلك الماضي السحريّ البعيد مرتديـة أثوابـاً شتى. ومن ذلك ما دعي بـ"علم التنجيم" الذي يمكـن أن نـردّه بشكل وبآخر إلى (قانون المماثلة أو التشابه الذي استند إليه السحر التشاكلي) (سحر المحاكاة) " وترتكز قواعد التنجيم في أساسـها على الرمزية المباشرة وبالتالي على التداعي والمماثلة. وتظهـر هذه الرمزية المباشرة بشكل واضح في مبدأ حساب الطوالع على أساس وقت الميلاد إذ المظنون أن ثمة علاقة قوية مباشرة بـين الكوكب أو النجم الذي كان طالعاً في السماء من الـشرق وقـت مولد الطفل وبين الطفل نفسه، وأنّ لذلك كله علاقة قويـة أيـضاً بحياة الطفل ومستقبله ومصيره"[١٣].

وينبني التطيرّ على أساس مـن المنطـق الـسحريّ ذاتـه. والتطيّر يبلغ مبلغ العلم عند كثير من الشعوب البدائية والمتأخرة. ويضرب لنا تايلور أمثلة أخرى كثيرة تدور كلّها حـول التفـاؤل والتشاؤم "من رؤية الطيور البيضاء والسوداء أو رؤيـة بعـض الحيوانات ومن اتجاه طيرانها أو سيرها. ويبـيّن لنـا الرمزيـة

الواضحة في اليد اليمنى التي ترتبط بفكرة الخير والقوّة والسلطان والقداسة واليد اليسرى التي ترتبط بفكرة الشر والأذى والنجاسة. ولا يقتصر التفاؤل بالنصر لرؤية الصقور على الشعوب البدائية وشبه المتحضّرة، بل أنه كان سائداً في أوربا قديماً حيث كان الصقر الجارح العنيف يعتبر فألاً حسناً للأبطال في غزواتهم"[١٤]. وكان للكلدانييّن شهرة لا تبارى في معرفة أساليب التطيّر عن طريق " قراءة رئة الطيور وأكبادها وأحشائها. وكانوا يتشاءمون ويتطيرون من المرأة والدار والفرس وعتبات البيوت ومداخلها والغراب الأسود وحتى العطاس والسعال كانوا يتشاءمون منه"[١٥].

وتتسلّل بعض مظاهر السحر إلى العرافة والكهانة لدى العرب في العصر الجاهلي. ذلك لأن العرافة ذات صلة في بداياتها بالطيرة والتفاؤل والتشاؤم. ومن المعروف أن العربي زمن الجاهلية يتفاءل من السانح (الصيد إذا مرّ من ميامنك) ويتشاءم من البارح (الصيد إذا مرّ من مياسرك)[١٦]. بيد أنّ العرافة ارتقت في زمن لاحق من مبادئ الأوهام واتصلت بدقة الرؤية التي هي فطرة عند العرب، واتخذت شكل قيافة الأثر وقيافة البشر. ولم يكن هناك تخصّص إذ أنّ العراف قد يمارس بعض الممارسات السحرية، وقد يبدو في إهاب الطبيب وفي ذلك يقول عروة:

فقلتُ لعرّافِ اليمامةِ داوني ... فانّكَ إنْ داويتني لطبيبُ[١٧]

وتبدو الكهانة عند عرب الجاهلية أقرب إلى روح السحر وممارساته. فالكاهن يعالج المرضى بالرقى ذات الطابع السحري، وهو يعالج المعضلات بالخطّ في الرمل وما يتخلّل ذلك الخط من إيحاءات بالسعودة والنحوسة – كما عبّر ابن خلدون في مقدّمته[١٨] –. كما أن الكاهن يعالج الأمور بالنفث في العقد. والعقد أصلها أن الكاهن إذا أخذ في قراءة الرقية أخذ خيطاً، ولا يزال يعقد عليه عقدة بعد عقدة وينفث فيها[١٩]. وقد استعاذ الإسلام بالله من شرور الساحرات ووصفهنّ بـ(النفاثات في العقد) في قوله تعالى "ومن شرّ النفاثات في العقد"[٢٠].

وربّما يرمز العرب لعمر الإنسان أو أجَله بالنّسر وعلى طريقة سحر المحاكاة. يستقى هذا من حكاية لقمان الحكيم حين دنا أجله "وبلغ الميقات، أقبل ذلك النّسر (لبد) حتى وقع على شجرة الرطب، فدعاه ليطعمه من لحم قد بضعه، فأراد لبد أن ينهض فلم يطق أن يطير فأقبل لقمان فزعاً حتى قام تحته وقال: إنهض لبد، أنت الأبد، لا تقطع بي الأمد. فلم يطق لبد أن ينهض وتفسّخ ريشه فأنشأ لقمان يبكي نفسه. ثم سقط لبد ميتاً، فجاء لقمان ينهض فاضطربت عروق ظهره وخرّ ميتاً"[٢١].

ومن الظواهر التي تستحق الوقوف عندها هذا النبذ المبكّر لممارسة السحر وللساحر على حدّ سواء. فهذه شريعة حمورابي التي اشتملت على (٢٨٢) مادّة ويعود تاريخها إلى أكثر من (٣٥٠٠) سنة خلت تنصّ في مادّتها الثانية على ما يلي " إذا ألقى

رجل على رجل تهمة ممارسة السحر ولكنه لم يثبتها، فانّ على الذي اتهم بالسحر أن يذهب إلى النهر وعليه أن يرمي نفسه في النهر، فإذا غلبه النهر فانّ على من أتّهمه أن يستولي على بيتـه. فإذا أثبت النهر أنّ هذا الرجل بريء وخرج منه سالماً فانّ الذي اتّهمه بالسحر يعدم"(٢٢). ومن الطريف أن نذكر هنا أن أسلوب إثبات براءة الرجل المتهم بممارسة السحر أو إدانته يتمّ بأسلوب سحريّ أيضاً بعيداً عن الاستدلال المنطقي. ويعكس أسلوب صياغة المادة الثانية من شريعة حمورابي أكثر من حقيقة منها إن السحر وجد في زمن أبعد من تاريخ إنجاز تلك الشريعة، وأن السحر كان يمارس في الخفاء، وأن السلطة آنذاك تخشى من الساحر وقدرته على التأثير في الناس وإيهامهم فضلاً عن أنّ الموقف الرافض للساحر وسحره يعزى إلى صلف الساحر وادعاءاته ومبالغته فيما يستطيع أن يفعله حقيقة فإذا حصل ما هو بشأنه بمحض المصادفة كأن تنجح الرقية التي صنعها لدحر العدوّ أو لشفاء مريض أو... فانه سيشمخ برأسه عالياً فخوراً بما حقّقه، وإذا فشل فانه سيبرّر فشله بأساليب لا تنتهي ومبررات لا حصر لها. ولذلك فهو يشترط كثيراً ويضع عوائق وصعوبات ويخلق جوّاً يدّعي أنه ضروريّ لنجاح السحر وبخلافه فانّ السحر يبطل ولا ذنب له في ذلك.

وحين جاء الإسلام الحنيف رفض السحر والسحرة ولم يذكرهما إلا في موضع الضلال. ويتركز لفظ السحر في بعض

المعاجم العربية في مفهوم الإيهام والخداع[٢٣]. ولقد ورد لفظ السحر في ثلاث، وعشرين آية منجّمة في كتاب الله العزيز، وجاء لفظ الساحر في اثنتي عشرة آية. وأما لفظ السحرة فقد تضمّنته ثماني آيات[٢٤]. وهذه الألفاظ جميعاً (السحر والساحر والسحرة) ترد بمعنى الإدانة للسحر. وليس أدلّ على ذلك من سحرة فرعون الذين جاء ذكرهم في أكثر من سورة ومنها سورة الأعراف إذ يرد فيها قوله جلّ شأنه "وجاء السحرة فرعون، قالوا إنّ لنا لأجراً إن كنا نحن الغالبين. قال نعم وإنكم لمن المقرّبين. قالوا يا موسى إمّا أن تلقي وإمّا أن نكون نحن الملقين. قال ألقوا فلمّا ألقوا سحروا أعين الناس واسترهبوهم وجاءوا بسحر عظيم وأوحينا إلى موسى أن ألقِ عصاك فإذا هي تلقف مايأفكون فوقع الحق وبطل ما كانوا يعملون. فغلبوا هنالك وانقلبوا صاغرين"[٢٥]. ويتبيّن من حوار السحرة مع فرعون أنهم خاصّته ومقرّبوه وأدواته. وأنهم واثقون من الغلبة. وقد استطاعوا أن يبهروا أعين الناس وأن يوهموهم حدّ القناعة بأن ما يرونه أمامهم عياناً شيئاً خارقاً بيد أنّ موسى عليه السلام يبطل سحرهم حين تستحيل عصاه ثعباناً مبيناً[٢٦]، يبتلع ما ألقوه. وحينذلك يظهر الحق ويبطل السحر. ويعود السحرة إلى طريق الرشاد بعد أن ينكشف زيف ادّعاءاتهم، ويدركون أن معجزة موسى عليه السلام لا تنتمي إلى ما يفعلونه بل إنها فعل سماويّ خارق للمألوف الذي اعتدنا أن نراه ونعايشه.

ويتساءل الدكتور عبدالسلام السكري: هل للسحر حقيقة ؟ حيث يورد رأيين في هذا الشأن " أحدهما ": رأي جمهور أهل السنة وعامة العلماء، والآخر رأي عامة المعتزلة والقدرية وأبي اسحق الاسترابا ذي من علماء الشافعية وأبي بكر الرازي من الحنفية، والدكتور السكري يرجّح الرأي الأول الذي يرد فيه أنّ للسحر حقيقة ثابتة بنصّ القرآن الكريم والسنة النبوية المطهّرة وله تأثير في إيلام الأجسام وإتلافها نتيجة محاولة النفوس الخبيثة لأقوال وأفعال ينشأ عنها أمور خارقة للعادة. وأما الرأي الثاني فانه يرى أن السحر مجرد تخييل وتمويه وأن ما يقع منه محض خيالات باطلة وتضليل وأنه من أبواب الشعوذة فلا تأثير له إذاً البتة لا في مرض ولا قتل ولا حلّ ولا عقد وإنما هو تخييل لأعين الناظرين ولا حقيقة له سوى ذلك، ويتفق معهم في هذا الرأي من العلماء المحدثين الإمام محمد عبده وتلميذه الشيخ محمد رشيد رضا وغيرهما. وعلماء الزيدية وأبو بكر الرازي من الحنفية يرون: أنه لا تأثير للساحر إطلاقاً وليس له دخل وإنما التأثير من الله تعالى فحسب، وقد قدّمنا أنه خلاف شكلي، لأن الزيدية يعترفون بتأثير السحر ويرتبون على الساحر أحكاماً"(٢٧).

وقد أتيح لي أن أطّلع على بعض كراريس السحرة في هذا العصر فوجدت أن معظمها ينصبّ اهتمامه على العلاقة بين الرجل والمرأة. وكثيراً ما ترتاد النساء السحرة بهدف توثيق المحبة بينهنّ وبين أزواجهنّ أو صرف اهتمام الأزواج عن نساء

أخريات قد تكون الضرّة أو الشقيقة وسواهما من بينهنّ. وقد تلجأ بعض النساء إلى الساحر أو الساحرة بسبب رغبتها في الحمل وفي بعض الأحيان في إنجاب الولد دون البنت. وربّما يهرع الإنسان إلى الساحر بسبب مرض عضال ولاسيما أمراض الجهاز العصبي.

ومن غريب ما قرأته عن جلب المحبة باستخدام زيتون بن إبليس، ولم اسمع بأن لابليس ابناً بهذا الاسم إلا في كتاب "تسخير الشياطين في وصال العاشقين" لمؤلفه عبدالفتاح السيد الطوخي الذي يصف نفسه بـ(الفلكي) إذ يورد وبأسلوب السحرة التعجيزي " تأخذ سراجاً جديداً من طين الفخار الغباري وتكتب هذه الطلاسم الآتية ٨٧٣٧٨٨١ ٩٩٧٧١٦ ١٣ هاروت وماروت أجب، يأمره بكذا ١١٧٨٨٧٧ ٣٣٨٨ ع ١٣١١٧ ع ١١ هاروت وماروت واخطف يا أحمر بكذا هـ ١١١١٨١١ ٦٣٣٢ ١١١ ١١١ ١١١لا هاروت وماروت عجل يابرقان بكذا ط ط٣١٣ لا ١ ٨٨ ١١١١٨٨لا حيث تكتب هذه الطلاسم والأسماء على خرقة جديدة من الكتان الأبيض ثم توقدها في قطران وزيت حار من السلجم واتلُ القسم خمساً وأربعين مرة في كل ليلة مدة ثلاث ليال وتحضر أيضاً المقل الأزرق والميعة الناشفة والميعة السائلة وقشر العنبر الأحمر واللبان الذكر واللادن..... فتعلم أن العون قد حضر فاطلب استخدامه واقبل شروطه (شروط الساحر الغريبة) فانه يجيبك إلى ما تريد وهو يتصرف في جلب النساء وللرجال

بالمحبة والمودة وفتح الأقفال وتسليط النار علـــى دور الأعــداء، والغرائب مثل إظهار الــشمس بالليــل والقمــر بالنهــار..."[٢٨] والغرائب الأخيرة تقع في باب الهلوسة وافتقاد المنطق وتحــدّي منجزات الذهن البشري، ويبدو تحقيق الطلبات المذكورة مستحيلاً مما يسهّل للساحر أن يبرر الفشل المحقق لهذا السحر.

ويشار في بعض كتب السحر إلى باب عقد المرأة والمقصود به حجبها عن الرجال جميعاً بعزيمة السحرة حيث يرد في هــذه العزيمة: دكائل > بمائل > رصائل > حبائل > معائل > بدائل > اسائل > توكلوا يا خدّام هذه الأسماء واعقدوا فلانة بنت فلانة عن جميع الرجال وأن تغوّرها تغويرا"[٢٩]. وهذه العزيمة مــشفوعة بخاتم يتضمن حروفاً وأرقاماً وعلى النحو الموضــح فــي هــذا الشكل:

ر	ي	هـ	٦
٣	١	هـ	ح
ك	هـ	ج	عـ

ولا أحسب أن ثمة صلة بين هذه الحروف والأرقام والأشكال وما ذكر من هدف غريب لهذا السحر.

وتدخل قراءة الكفّ في إطار مثل هذه الممارسات السحرية، ويمكنك أن تجد في المكتبات كثيراً من الكتب التي تتصدر غلافها الأمامي كفّ كبيرة وهي تتناول أسرار الإنسان المسجلة على كفّه

ومستقبله وأقداره – على حدّ اعتقاد هذا النمط من السحر – وعبر خطوط يده التي تقسم عند بعضهم إلى سبعة أقسام وهي "١- خط القلب ٢- خط الرأس ٣- خط الحياة ٤- خط القدر ويدعى أيضاً خط زحل ٥- خط الشمس ٦-خط عطارد ٧- الجذور وهي تبدو واضحة في أسفل المعصم حين تثني اليد"[٣٠]. ومنهم من يقرن الأصابع ببعض الكواكب "يبدأ العدّ في اليد اليمنى ابتداءً من اليمين: ١- الابهام: إصبع فينوس ٢- السبابة: إصبع جوبيتر (المشتري) ٣- الوسطى: إصبع زحل ٤- البنصر: إصبع الشمس ٥- الخنصر: إصبع عطارد"[٣١].

وتغيظك ثقة ما أطلق عليه الكتاب: الدليل الصغير لقراءة الكفّ إذ يرد على سبيل الاستدلال "الرجل ذو الهيئة الإدارية: له يد ضيقة طويلة، خط الحياة يحيط بمرتفع فينوس، السلامية الثانية للإبهام أكثر طولاً من السلامية الأظفرية بعض الأخاديد على الإبهام، الأصابع ذات نهايات مخروطية.... الطبيب الجراحي: السلامية الثانية للسبابة متينة وأكثر طولاً من الأصابع الأخرى، اليد ملعقية الشكل..... المهندس: يد مربعة، ونهايات ملعقية عند الأصبع الوسطى، ويد طويلة تشير إلى طبيعة حالمة!! ويد عريضة تشير إلى رغبة في العمل في الهواء الطلق لا في المكتب"[٣٢]. وهذه الأوصاف للكف وخطوطها هلامية الشكل وغير دقيقة، ولو عكست مثل هذه الأفكار على أكفّ الناس بهدف تحديد مهنهم ومستقبل أيامهم لبدت ضرباً من الوهم والتضليل والاسفاف.

ومن الطريف أن نذكر ان بعض علماء الفولكلور الأوربيّين يؤكدون على أنّ عدد الساحرات هناك وعبر الأجيال أكثر من عدد السحرة الرجال. وانّ الساحرات الشابّات يربو عددهنّ على الساحرات العجائز ودليله على هذا إن آخر ساحرة أحرقت في همبورج كانت خادمة صغيرة. ولعل جان دارك الفرنسية الثائرة التي أحرقت بتهمة السحر خير شاهد على هذا[٣٣]. وليست لدينا معلومات مؤكدة عن عدد الساحرات أو السحرة في عالمنا العربي بيد أنهم ينتمون إلى الأصل ذاته في التعامل مع الحقائق الكونية. فالسحر جذر راسخ في الذهن البشري ولا يتخطّاه الإنسان بسهولة إلا إذا تسلحّ بالدين القويم والمنطق العلميّ كليهما، وآمن بأن تلك المرحلة (مرحلة السحر) ينبغي أن يغادرها العقل البشري السويّ.

وليست هذه الرواسب السحرية حكراً على المجتمعات النامية – كما تسمّى مجتمعاتنا باللغة المهذّبة – بل انّ أرقى المجتمعات تجد فيها ما يحيّرك فمن يقود آخر مبتكرات (التكنولوجيا) كأن يقود أحدث طائرة أو يدير جهاز (الكمبيوتر) باقتدار قد يكون في الوقت نفسه من أشدّ المعتقدين ببعض مظاهر السحر ورواسبه وبقاياه كالتطيّر من شكل معين أو حيوان أو طائر أو صوت أو لون وكقراءة الكف وقراءة الفنجان والسعي إلى قراءة الأبراج المرتبطة بالنجوم ومساءلة الرمل والحصى عن مصير الإنسان ومستقبله. ولكنّ ظاهرة السحر تكون بالضرورة أكثر تركيزاً في

الأوساط المتخلفة والفقيرة نظراً لوعود السحرة وأخيلتهم تلك التي لا يمكن تحقيقها على صعيد الواقع وإذا ما تحقّق بعضها فانّ ذلك محض مصادفة لا غير. وإذا كان الساحر يدّعي انه ينظر إلى غياهب الغيب ومجاهيل المستقبل فيكشفها أمام ناظريك فانّ الدين يؤكد لك انّ هذا مما لا يمكن أن تنسبه لبشر. وليس أدلّ على ذلك من الآية الكريمة " قل لا يعلم من في السموات والأرض الغيب إلا الله"(٣٤). ومن هذه النقطة وسواها يحصل التضادّ الحادّ بين الدين والسحر.

وإذا كان لا بدّ من تقسيم آخر للسحر غير التشابهي والتلامسي – فانّ السحر قد يقسّم إلى سحر نظريّ وآخر عمليّ. يكون الأول أسلوب تفكير في حين أن الثاني يأخذ طابعاً عملياً إذ تصاحبه بعض الحركات الجسدية وفيما يشبه الرقص فضلاً عن الأصوات المسجوعة المغناة التي غالباً ما تكون بدون معنى. ويبدو أنّ الجزء النظريّ من السحر جاء من تشظّي الأسطورة وبقاء بعض منطلقاتها وركائزها في أفكار الناس ومعتقداتهم. وأمّا الجزء العمليّ فهو سليل الطقوس السحرية التي تصاحب الأسطورة وتؤدي إلى تحقيق أهدافها كاستنزال المطر أو حجبه فيما ذكرناه سابقاً.

وقد نستطيع أن نقسّم السحر إلى سحر أبيض وآخر أسود وعلى غرار تقسيم جيمس فريزر إلى السحر الإيجابي والسحر السلبي(٣٥). ويأتي اللون الأبيض هنا ليس قريناً للخير على وجه

الإطلاق مادام الساحر يتكئ على الايهام والتزييف. ومعرفة الحقائق على مرّ العصور أفضل من التمسك بالأوهام والأكاذيب. بيد أن ثمة حالات من السحر لا تضرّ كأن تسعى زوجة جاهلة إلى تعزيز علاقتها الزوجية بأن تقصد الساحر بهدف الحصول منه على رقية سحرية للمحبّة الأبدية. وإذا لم يعطها الساحر أو الساحرة بعض ما يؤكل أو يذاب في الماء ممّا يترك أضراراً صحية بالغة حيث قد تكتفي بالكلمات والبخور والأدعية التي لا ضرر منها. وبعض رقي السحرة تتخذ شكل الخطوط والرسوم التي تشبه رسوم بعض البنيويين في وسطنا الأدبي. وربما اعتمدت الرقية على عبارات غامضة وكثيراً ما تكون مسجوعة وثقيلة على السمع ومتنافرة كي تؤدي غرضها، وربما أقيمت في مكان شبه مظلم وفي جوّ خاص تسود فيه الرهبة الضرورية لإنجاح السحر مع رائحة البخور التي تملأ المكان.

ويمكن أن نصف قراءة الأبراج في الصحف والمجلاّت بأنها سحر أبيض. على أن لا يأخذها الإنسان على أساس أنها حقائق بل إنها ممّا يستثير الهمة ويدعو إلى التفاؤل من أجل غد أفضل وعلى أن تصاغ لهذا الهدف وليس لسواه.

وعلى الرغم من العنوان التجاري لكتاب " قراءة الكفّ والفنجان وعلم النجوم " لمؤلفه إبراهيم محمد الجمل إلا إنّي وجدت المؤلف حذراً فيما عرضه من أفكار بشأن الأبراج خاصة "وتنقسم دائرة الفلك وهي دائرة وهمية إلى إثني عشر برجاً أو

بيتاً، طول كل منها ٣٠ درجة ويبدأ البرج الأول منها من درجة الصفر فانّ برج الحمل وهي الدرجة التي تبدأ فيها الشمس دورتها السنوية اعتباراً من الحادي والعشرين من مارس من كل عام وهذا اليوم ثابت دائم لا يتغيرّ بتاتاً مع السنين..... وكان من نتائج اختلاف سير الكواكب في البروج أن لا نجد فرداً واحداً في العالم لم تقتصر أوصافه وأخلاقه وصفاته على صفات وميّزات برج واحد أو كوكب واحد فقط، بل تجده مجموعة من صفات ثلاثة أو أربعة كواكب أو أكثر، منها من يغدق عليه حسناته ومنها من يصبّ عليه سيّئاته ولذا لا يخلو أيّ إنسان في الوجود من بعض نواحي النقص أو العيوب...... وقد تتحوّل حياته إلى حياة أخرى وينصرف إلى مزاج من نوع خاص لظروف طارئة ولحياة أخرى ونفسية جديدة.... ألستَ معي بأنّ عقلاء البشر يضعون أمامهم أحياناً بعض ما يرونه عيباً كبيراً فيجاهدون أنفسهم للخلاص منه ودوماً يستطيعون ويتخلصون فأين التأثير الكوكبي إذن ؟؟"[٣٦] مما يدل على أن المؤلف كان هدفه أن يدين هذا الحسم بشأن انتماء الإنسان بالضرورة وعلى حدّ اعتقاد هذا النمط من الوهم لبرج معيّن تنطبق أوصافه على حشد من الناس المولودين بتاريخ معيّن بحيث يتوحدون بأوصافهم وأقدارهم ومستقبل أيامهم!.

ولا يدخل السحر القائم على خداع البصر فيما ذكرناه. إن بعضهم يستطيع أن يبهرك وأن يضلّلك بخفة يده وسرعة بديهته فيسحرك على مستوى معنى اللفظة المعجميّ.

ويظلّ الجزء الأسود من السحر هو الأكثر طغياناً وأذىً. وتأتي خطورة السحر أحياناً حين يمزج الساحر ممارساته السحرية بشيء من الدين كأن يلجأ إلى الأدعية وأسماء الأنبياء والأولياء كي يعطي سحره سمة القداسة. فان رفضته رماك بمهاجمة المحرّم وإن قبلته فانّ عليك أن تتنازل تماماً عن معطيات العقل البشري الحضاري ومنجزاته. ولكنّ الحدّ الفاصل بين السحر والدين يظلّ في غاية الوضوح.

وكثيراً ما كان السحر أداة بيد الأذكياء يصرّفون به أمور عيشهم أو يتقرّبون به إلى الأغنياء والمتنفّذين، مثله في ذلك مثل العلم الحديث الذي قد يضلّ سبيله الخيّر فيكون أداة أكثر سوءاً من السحر وأوسع شرّاً. أليست القنبلة الذرية والهايدروجينية وسواهما من مبتكرات العلم الحديث ؟ ومن المؤكد إن ذهن الإنسان على وجه العموم – وينطبق هذا على إنسان هذا العصر – ليس منطقياً على الدوام وإلا لعمّ السلام والرخاء ربوع هذا العالم ولاستغنى الإنسان عن الحرب والصراع بل إن الذهن البشري كل مركب معقّد ينطوي على متناقضات لا حصر لها. ذلك أنه ماضٍ ممتدّ إلى آماد خلتْ لم نستطع تحديدها على وجه الدقة وذلك الارث من الأفكار قد يثقل كاهله ويشدّه إلى الخلف " أن الإنسان الحديث مزيج عجيب من ميّزات مكتسبة على مدى عصور طويلة من تطوّره العقلي. وهذا الكائن المزيج هو الإنسان ورموزه التي علينا أن نتعامل معها... إنّ الشكوكية واليقين

العلمي يوجدان في داخله جنباً إلى جنب مع التحيّزات القديمة والعادات المهجورة للفكر والشعور، وسوء الفهم العنيد والجهل المطبق"[٣٧]. بيد أن المحصلة النهائية لكلّ هذا هو الاطّراد في التقدّم باتجاه نوافذ أوسع للفهم سواء أكان هذا الفهم لدخيلة الإنسان وسريرته أم للعالم الخارجي من حوله. وما من شك في أنّ الجهد الواعي والفهم المتقصّي لظاهرة السحر قد يساعدان على التخلص منها فهي مرحلة مرّت وينبغي أن نفهم بعض رموزها الباقية التي قد ترتدي ثوباً جديداً أو تتخفى تحت أقنعة مختلفة.

وليس من الضروري أن نصدّق ما اعتقد به بعض علماء الانثروبولوجيا من أن السحر مرحلة أولى مرّ بها الذهن البشري تلاها الدين فالفلسفة فالعلم الذي يشكل آخر هذه السلسلة. إنّ مثل هذا التنظير تبسيط مخلّ لأنشطة مهمة في تاريخ الإنسان ومن الصعب البرهنة على صحة هذا التسلسل لاسيما أنه قد يستثير غيظ علماء الدين والدنيا على حدّ سواء. في حين إن لدينا الدليل على أن كل هذه الأنشطة أو معظمها توجد بطريقة وبأخرى في المجتمع الواحد. بل لا نبالغ إذا ما قلنا إنها قد تتعايش في ذهن إنسان واحد.

وبعد فقد سجّل القرن العشرون الذي شهدنا خاتمته كثيراً من منجزات الإنسان الحضارية إذا ما استثنينا أخطاء الحروب وحماقاتها ولاسيّما الحربين الكونيّتين وسواهما من الحروب المتفرقة. لقد اقترب الإنسان في عصرنا هذا – وهو يدشن قرناً

ميلادياً جديداً هو القرن الحادي والعشرون – من قلب الأشياء وعرف جوهرها. وما يزال العلم يعد بإنجازات أبعد إذا ما استمرّ النموّ الذهني والتقني المدهش. وإذا لم يقع ما ينهي هذا الإنجاز كنفاد مصادر الطاقة أو كارثة الحرب الذريّة فانّ إنسان المستقبل سيلتفت إلى أساليب تفكيرنا اليوم على أنها ماضٍ ينبغي تجاوزه تماماً كما نصف اليوم تفكير الإنسان الأول على أنه غير منطقي وزائف.

الهوامش:

(١) ابن منظور، لسان العرب، مادة (س ح ر).

(٢) نفسه، مادة (س ح ر).

(٣) د. أحمد أبو زيد، تايلور، دار المعارف بمصر، القاهرة ١٩٥٧، ص٩٨.

(٤) جيمس فريزر، الغصن الذهبي، ترجمة د.أحمد أبو زيد، الهيئة المصرية العامة، القاهرة ١٩٧١، ص ٧٩.

(٥) فريزر، الفولكلور في العهد القديم، ترجمة د. نبيلة إبراهيم، الهيئة المصرية العامة، القاهرة ١٩٧٢، ص٢٦.

(٦) فريزر، الغصن الذهبي، ص ١٠٤.

(٧) فرانكفورت، ما قبل الفلسفة، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، دار مكتبة الحياة، بغداد ١٩٦٠، ص ٢٥.

(٨) ألكزاندر كراب، علم الفولكلور، ترجمة: رشدي صالح، دار الكاتب العربي، القاهرة ١٩٦٧، ص ٤٤٤–٤٤٥.

(٩) د. أحمد أبو زيد، تايلور، ص ٩٣.

(١٠) نفسه، ص ٩٣.

(١١) ليفي بريل، العقلية البدائية، ترجمة د.محمد القصاص، مكتبة مصر، القاهرة د.ت.ص٢٠.

(١٢) د.أحمد أبو زيد، تايلور ٨٩.

(١٣) نفسه، ٨٧-٨٨.

(١٤) نفسه، ص ٩٠.

(١٥) شوقي عبدالحكيم، أساطير وفولكلور العالم العربي، مطبعة روز اليوسف،القاهرة ١٩٧٤، ج١ص ١٨٠

(١٦) الفيروز آبادي، القاموس المحيط، عالم الكتب، بيروت د.ت. مادة (س ن ح) ومادة (ب ر ح).

(١٧) د. محمد عبدالمعيد خان، الأساطير والخرفات عند العرب، دار الحداثة ط٣، بيروت ١٩٨١، ص ٢٨-٢٩.

(١٨) ينظر: د.خليل أحمد خليل، مضمون الأسطورة في الفكر العربي، دار الطليعة ط٢، بيروت ١٩٨٠، ص ٧٨-٧٩.

(١٩) نفسه، ص ٧٨-٧٩.

(٢٠) سورة الفلق، آية ٤.

(٢١) د. محمد عبدالمعيد خان، الأساطير والخرفات... ص ٤٤-٤٥.

(٢٢) د. فوزي رشيد، الشرائع العراقية القديمة، دار الحرية، بغداد ١٩٧٣، ص ٨٩.

(٢٣) الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مادة (س ح ر).

(٢٤) محمد فؤاد عبدالباقي، المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، دار إحياء التراث، بيروت ١٩٤٥، ص ٣٤٦.

(٢٥) سورة الأعراف، الآيات من ١١٣ إلى ١١٩.

(٢٦) ورد في سورة الشعراء قوله تعالى " فألقى عصاه فاذا هي ثعبان مبين " الآية ٣٢.

(٢٧) د.عبدالسلام السكري، السحر بين الحقيقة والوهم في التصور الإسلامي، الدار المصرية للنشر والتوزيع، القاهرة ١٤٠٩هـ - ١٩٨٩، ص ٤٦-٤٧.

(٢٨) عبدالفتاح السيد الطوخي، تسخير الشياطين في وصال العاشقين، المكتبة الشعبية، بيروت، دون تاريخ، ص١٣٠.

(٢٩) نفسه، ص ١٥٢-١٥٣.

(٣٠) أدريان ده بارول، ترجمة: عمر النيجاوي، هيثم سرية، تقديم: وليسد ناصيف، قراءة الكف، دار الكتاب العربي، دمشق، دون تاريخ، ص٩.

(٣١) نفسه، ص ٨.

(٣٢) نفسه، ص ١١٨- ١٢٢.

(٣٣) ألكزاندر كراب، علم الفولكلور، ص٤٤٨.

(٣٤) سورة النمل، الآية ٦٥.

(٣٥) جيمس فريزر، الغصن الذهبي، ص ١٣٩.

(٣٦) إبراهيم محمد الجمل، قراءة الكف والفنجان وعلم النجوم، دار المطبوعات العربية، بيروت ١٩٨٨، ص ٩٤-٩٧.

(٣٧) كارل غوستاف يونغ، الإنسان ورموزه، ترجمة: سمير علي، دار الحرية، بغداد ١٩٨٤، ص ١٢٢.

البطولة في ملحمة جلجامش
قراءة في التقنيات

هل ملحمة جلجامش وثيقة تاريخية يستدل من خلالها على بعض الشؤون السياسية والاجتماعية والاقتصادية والدينية وحسب، أم إنها لوحة فنية معبرة أيضاً، ويمكن النظر إليها وفقاً لرؤية أدبية ومن منظور صورة البطل فيها؟ هذا ما ستحاول هذه الدراسة أن تجيب عنه لاسيما أننا ما زلنا نستمتع بقراءتها وتشدنا أجواؤها، لأن فينا جميعاً – نحن – شيئاً من جلجامش وطموحه وعناده أمام قسوة حقيقة الموت وإزاء أسرار هذه الحياة وألغازها، ولذلك فنحن نأسى لجلجامش ساعة موت صديقه القوي انكيدو، كما إننا نتابع بشغف رحلته عبر بحار الموت وتهزنا كثيراً عودته الخائبة إلى أوروك، إنه يجسد لوعة الإنسان الأول وهو يقف أمام حقيقة الموت الأزلية ورفضه إياها بحماس، وبحثه الدائب عما يقف في وجه هذا الناموس القاسي والمصير المأساوي للإنسان. كان جلجامش – وينطبق هذا على البطل عامة – تعبيراً فنياً عن رغبة دفينة في أعماق نفوسنا تشق سبيلها إلى التحقق فندخل في تجربة تثير في نفوسنا ما تثيره التجارب الواقعية من انفعال[1].

(أ)

يوحي المعنى اللغوي للبطل بالقوة الجسدية والمنعة، فالبطل هو الشجاع الذي تبطل عنده دماء الأقران فلا يدرك عنده ثأر[٢]، ويتشعب مصطلح البطل متخذاً له مسارات متعددة، ففي الوقت الذي كان فيه البطل الأسطوري إلهاً أو شبه إله أو ابن إله تعبيراً عن قصور الخبرة الإنسانية آنذاك وتخلف أدوات العمل وبدائيتها قياساً بما يحتويه عصرنا من تقنية[٣]، فإن البطل الملحمي حمل كثيراً من السمات الإنسانية، واقترب البطل عامة من الإنسان كما نعرفه في واقع الحياة في الأنماط القصصية اللاحقة كالحكاية الخرافية والسيرة الشعبية. وقد تخلى البطل عن شجاعته وقوته الجسدية في الفنون القصصية والروائية والمسرحية في العصر الحديث فما البطل إلا ذلك الشخص الذي ((يلعب دوراً رئيساً في القصة أو المسرحية، وتنطوي نفسه على صفات وقوى يتعاطف معها القراء والنظارة دون غيره من الشخصيات))[٤].

وربما لا يكون البطل إنساناً وإنما يتمثل في مكان وأحداث أو فكرة معنوية لأن العبرة بالبطولة هنا هي الركيزة الأساسية التي ترتكز إليها الأحداث وتنمو من خلالها[٥]. وقد نجد من يصف البطل في الفن الروائي المعاصر بأنه سلبي وهامشي وعاجز وقلق ومغترب ومحبط [٦]. وإذا كان البطل الأسطوري قد نشأ استجابة لحاجات نفسية وذهنية وثقافية ارتبطت بحياة الإنسان الأول[٧] فإنه مهد الطريق لبطل آخر هو البطل الملحمي الذي

ينتمي إليه جلجامش، والذي تبقى القوة الجسدية والشجاعة من ركائزه الذاتية، بيد أن ثمة جانباً موضوعياً في شخصية البطل يتمثل في كونه النموذج الذي يعبر عن الجماعة كلها. ويؤكد بعض الباحثين على الجانب الاجتماعي في البطولة، ويكون البطل وفقاً لهذا المعيار هو ((ذلك الفرد الذي يدرك بإحساسه المرهف وذكائه الوقاد وعبقريته النيرة مطامح مجتمعه وأمانيه، فإذا به في طليعة من يسعى لهذه المطامح ويكافح لتحقيق هذه الأماني))[٨].

ويقترب البطل الملحمي من هذا المفهوم للبطل فهو نتاج وجدان الجماعة وهو مثال نابض لأفرادها وخلاصة فضائلها وهو المحقق لأحلامها ورغائبها[٩]. وبما أن هذه الدراسة ستعنى بالجانب الأدبي من الملحمة، لذلك فسترصد البطل فيها من حيث صلته بمضمون الملحمة وبشخصياتها وأحداثها وحوارها وسردها.

(ب)

إن شخصية البطل جلجامش مثل هرم متعدد الألوان والأشكال، فإذا ما وقفت إزاءها عكست لوناً ما وظهرت لمن يقف في الجانب الآخر من الهرم بلون آخر، فهي صورة لطموح الإنسان من أجل تخطي جدار الموت الذي تنتهي عنده آمال الإنسان وتطلعاته وهمومه أيضاً. إنّ الخلود هو الموضوع الأساس لهذه الملحمة، وقد كان هدف بطل الملحمة الخلود الحسي أول الأمر بمعنى أن يظل حياً بما تناقلته الأجيال عن خلود أوتو – نبشتم، بيد أنه بعد أن يئس من هذا النمط من الخلود يرضى بما

يعيد الشيخ إلى صباه، وينطوي هذا على إشارة واضحة إلى العقاقير والأدوية التي يمكنها أن تعالج أدواء الإنسان فيظل محتفظاً بحيويته وإن تقدم به العمر، ولكن جهده تبتلعه الأفعى، ((ومن هذه الأسطورة نشأت عادة اتخاذ صورة الحية رمزاً للحياة والشفاء والطب))(١٠).

وهنا يلوذ جلجامش بنمط معنوي من الخلود ذلك هو البناء وتعزيز المسيرة الإنسانية والسير بها قدماً صوب التطور، إذ تنتهي هذه الملحمة الشعرية إلى أن الإنسان يمكن أن يخلد بأعماله ومآثره(١١) فالبديل عن الخلود الحسي ((هو تخليد ذكر الإنسان عن طريق البناء الحضاري، وذلك بتوجيه البطولة لخدمة الحضارة بدلاً من السعي وراء سراب الخلود وتضييع المجهود الإنساني في هذا السعي... وهكذا تربط ملحمة جلجامش بين البطولة والحضارة، وتجعل من البطولة صانعة للحضارة، وتحقق في الوقت نفسه أمل البطل المنشود في الخلود ومقاومة الموت))(١٢).

وينسجم جلجامش مع صورة أبطال الملاحم عامة من حيث قوته الجسدية وشجاعته التي تذكرنا بالمعنى اللغوي للبطل. إن البطل الملحمي يحتاج إلى القوة الجسدية بوصفها سمة أساسية في تلك المرحلة من عمر الحضارة الإنسانية، فضلاً عن أن جلجامش لا يعول على القوة البدنية وحسب كما هو شأن رفيقه أنكيدو إذ يستثمر جلجامش الحيلة والدهاء بحيث يذكرنا بشخصية بطل الأوديسة (أوديسيوس) الذي صور بعده بما يقارب من خمسة

عشر قرناً[١٣]، وهو صاحب حيلة حصان طروادة الشهيرة، نستنتج هذا من خلال تهيئة جلجامش نفسه وسلاحه قبل أي صراع يدخله، ومن هذا أنه استدرج أنكيدو إلى الصراع بعد أن أضعفه جسدياً حين بعث إليه إحدى بغايا المعبد. لقد وصف جلجامش بأكثر من مجرد القوة الجسدية وجمال الشكل والصورة التي كان ثمة تركيز عليها بحكم طبيعة الملحمة، فهو العارف الحكيم، وهو سليل لوكال بندا ونِنسون، وهو المقتدر جنسيا حد الاعتداء والشبق وهو الذي يعفو عند المقدرة ويجازف عند الضرورة، بل إن الملحمة تستهل الحديث عن جلجامش على أنه ((هو الذي رأى كل شيء))[١٤]. إشارة إلى معرفته وسعة خبرته.

وتكمن عبقرية الملحمة وقوة تأثيرها بل سر خلودها في أنها رسمت صورة إنسان حقيقي وإن كان ثلثه بشراً وثلثاه إلهاً، وينسجم هذا مع ما ورد من أن الأسطورة قد مهدت للملحمة وأن الثلثين الإلهين هما من بقايا الأسطورة في الملحمة، فضلاً عن أن هذا الجزء الإلهي في جلجامش يدل على أن الملوك السومرين كانوا قد ألهوا أنفسهم أو أنهم انتسبوا إلى أصول إلهية[١٥]، ولا أميل إلى الرأي القائل بأن جلجامش بدأ إنساناً وقد تأله في زمن لا حق لأن هذا مما لا ينسجم مع مسيرة الفن القصصي عامة منذ الحكاية الأسطورية وحتى الفن الروائي المعاصر إذ يتلخص تاريخ مسيرة هذا الفن بأنه تاريخ الاقتراب من الإنسان ونزعاته وهمومه وآماله[١٦]. فضلاً عن أن جلجامش بدا أقرب إلى قلوبنا

في الجزء اللاحق من الملحمة ولاسيما بعد موت صديقه الأثير أنكيدو.

ومثلما يقال عن صورة البطل جلجامش وأنها تعكس أكثر من مضمون فإن شخصية البطل أنكيدو – الذي لا يمثل مجرد ظل البطل كشخصية شيبوب التي ترافق عنترة في السيرة الشعبية على سبيل المثال – تشع أكثر من مضمون، فأنكيدو تعبير عن ((فكرة الحيوان الإنساني التي تركت آثارها في سلسلة أنساب بعض القبائل... هذه الفكرة استغلها النص بمعنى فلسفي بعيد، أعني محاولة رفع شأن الإنسان الحيواني إلى مرتبة الإنسان))[١٧]. لقد صورت الملحمة بأسلوبها القصصي الشيق مرحلة تحول الإنسان من الوحشية إلى الإنسانية من خلال شخصية أنكيدو إذ تخلى عن عالم الحيوان الذي كان جزءاً منه وبدأ مرحلة الوعي، وعي الذات التي تعني فيما تعنيه مرحلة المعاناة والمكابدة.

ويبدو أن هذا المضمون هو الذي يطالعنا لأول وهلة إذ إننا لو أمعنا النظر في شخصية أنكيدو لوجدنا أنها الشخصية المكملة لشخصية جلجامش، فإذا كان جلجامش يجسد واقع مدينة أوروك وطبيعة الإنسان الحضري فيها فإن أنكيدو يمثل البرية والصحراء والبداوة التي يمكن القول عنها إنها إطار المدينة وسورها، وتحتاج الإنسانية إلا أن يتآزر الجانبان، فقد حصل هذا على المستوى القصصي حينما تآلف البطلان وانسجما في صداقة سامية جعلت الدكتورة نبيلة إبراهيم تطلق على الملحمة اسم

((أنشودة الصداقة))[١٨]. إن صداقة البطلين تعني ضرورة التلاحم بين البيئتين البدوية والزراعية (وعلى مستوى مفهوم البطولة الذي تعالجه الملحمة لابد من وقوع صدام أو صراع بين البطلين لما يتبناه كل منهما من قيم متعارضة وصفات متباينة، وتنجح الملحمة في توظيف الصداقة عملاً موفقاً بين البيئتين وأفرادهما وبين القيم المتباينة لهاتين البيئتين)[١٩].

وكما هو شأن الأعمال القصصية على مدى تاريخ الفن القصصي فإن الملحمة تعكس لحظات الضعف الإنساني بالرغم من شجاعة البطل وقوته وقدرته على الصراع مما يجعلنا نتعاطف مع البطل وننسجم معه، فهو قد يخاف أو يتردد ويحجم عن الإقدام، وربما بكى وخارت قواه، ينطبق هذا على جلجامش وعلى أنكيدو وإن بدا أكثر وضوحاً في شخصية أنكيدو[٢٠]، يجسد هذا الضعف الآني للبطل ضرورة قصصية فنية قوامها الصراع بين البطل والقوة الأخرى المناهضة له مما يدل على أن الانتصار لم يكن سهلاً ودون تضحيات جسيمة فضلاً عن أن هذا الضعف ينطوي على دلالة أخرى تقربه من نفوسنا لأنه إنسان مثلنا يتطرق الخوف إلى قلبه ولكنه سرعان ما يتجلد ويتماسك.

وثمة بطولة من نوع ثالث تتجسد في شخصية أوتو – نبشتم المجسد لفكرة خلود الإنسان نتيجة إنقاذه الجنس البشري، وربما من قبيل التبسيط أن نرى في صورة أوتو – نبشتم شيئاً من شخصيتي نوح والخضر – عليهما السلام – مجتمعين علما بأن

شخصيتهما لاحقتان ببطل الأسطورة وإن كان ثمة من يؤكد تأثر كاتب التوراة بالملحمة السومرية وبقصة الطوفان خاصة حد نسخ بعض المواقع منها[٢١]. إن أوتو – نبشتم يؤكد بما لا يدع مجالاً للشك أن الإنسان يحتاج إلى أن يرسم شخصية تعبر عن الخلود معوضة إياه عن إحساسه العميق بالرعب من حقيقة الموت الماثلة، لذلك فقد عبرت الملحمة عن هذا بشخصية أوتو – نبشتم القاصي التي ربما شاعت قبل كتابة هذه الملحمة بأجيال تناقلت قصة الإنسان الخالد، وجاءت الملحمة كي تصوغها هذه الصياغة التي وصلت إلينا.

وثمة حشد من الأفكار التي عرضت من خلال الملحمة ومنها إن العراقيين القدماء قد يتمردون على الرؤية القدرية التي يعتقد بأنها سمة من سمات الفكر الجزري (السامي) عامة[٢٢]، فضلاً عن أنها تكشف عن معتقد العراقيين القدماء بالآلهة المتعددة، وبخلق الإنسان وبالعالم الأسفل، كما إنها تعرضت لمضامين متعددة أخرى منها الصداقة والأمومة والزواج وفقاً لمنظورها الخاص وفي سياقها القصصي المحكم.

(ج)

ومثلما يلجأ كاتب الرواية المعاصرة إلى خلق شخصيات أخرى من شأنها أن تكون مرايا تسلط الضوء على شخصية البطل وتوضح ملامحه، فإن الملحمة اشتملت على حشد من الشخصيات الأساسية والثانوية التي أدت هذه الوظيفة، فثمة رفيقه

في الصراع وشقيق طموحه والباعث على رحلته صوب استكناه سر الخلود وأعني به أنكيدو الذي يجسد نقلة حقيقية في حياة جلجامش ابتداء من ظهوره ندا قوياً لجلجامش – ولكنه ليس بديلاً بأي حال من الأحوال – وانتهاءً بموته الذي أيقظ في جلجامش حسه الإنساني وذكره بمصيره وخاتمة حياته. إن شخصيتي جلجامش وأنكيدو تتبادلان التأثر والتأثير داخل كيان الملحمة الرصين، وتشخص الملحمة طموح جلجامش في الخلود بل طموح الإنسان من خلال شخصية أوتو – نبشتم، لقد عجز جلجامش عن أن يكون مثل جده الخالد الذي حقق ما لم يحققه إنسان حين أنقذ البشرية من الطوفان فكافأه مجلس الآلهة بالخلود. ويستنتج أحد الباحثين من هذا أن الجمعية الوطنية – كما سماها وهو يقصد مجمع الآلهة – كانت لها ((سلطة منح حقوق المواطنة، وهكذا منح أوتو – نبشتم حقوق الآلهة من الجمعية الإلهية بينما حرم جلجامش من الخلود لأنه لم يكن هناك إله يدعو الجمعية إلى الاجتماع))[٢٣]. وعلى صعيد القصة الملحمية كان جلجامش صورة إنسانية بحتة في حين بدا أوتو – نبشتم مجرد صورة ذهنية وحلم بشري، ومن هنا فإن جلجامش أقرب إلى نفوسنا ومعاناتنا من جده الخالد.

وتلعب الآلهة دوراً ثانوياً في الملحمة وإن كان جلجامش وأنكيدو وأوتو – نبشتم لا يتحركون إلا بمشيئة الآلهة.. فجلجامش يرعاه الإله شمش ويحبه، وقد حباه آنوو أنليل الفهم الواسع[٢٤].

وقد ناصر آنو اوتو – نبشتم ومنحه الخلود. وكانت الآلهة قد أوعزت له بإعداد الفلك من أجل إنقاذ البشرية [٢٥]. وتتصرف الآلهة في الملحمة كما البشر فهي قد تناصر أبطال الملحمة أو تعاديهم، فضلاً عن أنها قد ((تخاف وتبكي وتنام كما يفعل البشر، بل إن الآلهة أحياناً تخطئ كما أخطأ الإله أنليل في القضاء بالطوفان على البشرية))[٢٦]. ونلمح ضمنياً موقفاً عدائياً من الآلهة يستنتج من الملحمة كلها إذ يتكرر ذكر استئثار الآلهة بالخلود مما يشي بأنانيتها وظلمها البشر حين قررت مصير الفناء عليهم، فضلاً عن جشع الآلهة وتهافتها على الأضاحي والقرابين الدموية التي كانت قرابين بشرية آنذاك[٢٧].

وفي طليعة الآلهة تقف عشتار موقف البطل المضاد، إذ تضع العراقيل أمام جلجامش بدءاً بمحاولتها الاقتران به زوجاً كي تكون هي خاتمة طموحه بيد أن البطل جلجامش كان يطمح إلى أبعد من هذا، ولذلك فقد رفض الزواج من عشتار بل فضح مثالبها وعدد عيوبها مما حدا بها إلى أن تسلط عليه الثور السماوي الذي ربما يكون الجراد – كما ظن أحد الباحثين – [٢٨]. وفي محاولة عشتار كي تقترن بجلجامش دلالة مفادها أن البطل حين تكتمل رجولته فأن حياته تقترن بالخصب والجمال وإن كانا مؤقتين بسبب محدودية حياة الإنسان، بيد أن طموح الإنسان حينما يكون كبيراً كطموح جلجامش فإن هذا الاقتران لا يفي بكل ما يريده البطل، ومن هنا تبدأ رحلة البطل بالتوغل داخل الجرح

الإنساني الكبير الذي يحدثه إحساسه بنهايته على مر الأجيال. وتبدو عشتار أنثى متقلبة لا تفي بالوعود بل إنها قاسية على عاشقيها حد الغدر والخيانة، وهذا تعبير أولي عن طبيعة الحياة الإنسانية وتقلبها ونسبية الجمال فيها واحتمال تغيره وزواله.

ويجسد خمبابا بطلاً مضاداً من نوع آخر لاسيما أنه يستند إلى مؤازرة الإله أنليل في حين إن جلجامش يباركه شمش. ولو وقفنا عند حدود هذا لقلنا أن الملحمة قد جسدت ظاهرة طبيعية من خلال هذه الحكاية الأسطورية، وفي الآثار القصصية الشعبية اللاحقة تتبلور صورة البطل الشرير المناقض لمثل الجماعة وقيمها. بيد أن شيئاً من هذا لا يبدو واضحاً في صراع خمبابا مع بطلي الملحمة جلجامش وأنكيدو.

وثمة أكثر من شخصية نسائية في الملحمة، فهذه (ننسون) أم جلجامش المبجلة التي استحقت لقب البقرة الوحشية المقدسة، تؤدي دوراً ثانوياً تماماً إذ تقوم بما يتاح للأم عادة من دور مشجع للبطل أو مبارك، فضلاً عن انها تعني العاطفة وحنان الأم. ويبدو دورها في تحريك الأحداث بسيطاً قياساً بدور عشتار في نمو عنصر الحدث في الملحمة. وأما البغي – أو شمخة كما حلا لبعض الباحثين أن يسميها – (٢٩)، فقد كان دورها محدوداً في الملحمة إذ كانت الوسيلة التي استدرج بها أنكيدو إلى عالم المدنية فكأنها تعني المعرفة التي وعى أنكيدو من خلالها ذاته فغادر عالم الحيوان إلى الأبد، ولكن معاناته الجديدة تكمن فيما يتطلبه عالم

المدنية بعد أن انتمى إليه ولذلك فأنه قد يحن إلى وضعه الأول في ظل الفطرة السعيدة بعيداً عن المعرفة الشاقة والــوعي الكئيــب، وتبدو (سدوري) صاحبة الحانة صورة للإنسان العــادي الــذي استسلم لمصير الفناء ويئس من فكرة إمكانية خلود الإنسان ولذلك تأتي نصيحتها لجلجامش في سياق درامي محكم إذ تقــول ((أمــا أنت يا جلجامش، فليكن كرشك مليئاً على الدوام، وكــن فرحــاً مبتهجاً نهار مساء، وأقم الأفراح في كل يوم من أيامك وارقــص والعب مساء نهار، وأقم الأفراح في كل يوم من أيامك، وارقص والعب مساء نهار، واجعل ثيابك نظيفة زاهية، واغــسل رأســك واستحم في الماء، ودلل الصغير الذي يمــسك بيــدك، وأفــرح الزوجة التي بين أحضانك، فهذا هو نصيب البشرية))[٣٠]. ويظل دور سدوري محدوداً في الملحمة ولكنه يسلط ضوءاً جديداً على شخصية جلجامش شأنه شأن بقيــة الشخــصيات الثانويــة فــي الملحمة، وينطبق ما ذكرناه عن دور ننسون وسدوري على (أور – شنابي) الملاح إذ لا يتعدى دوره هذا الإطار.

(د)

ثمة أحداث رئيسة في الملحمة أولها: الصراع بين جلجــامش وأنكيدو، وقد مهدت له الملحمة بمظالم جلجامش والحاجــة إلــى خلق أنكيدو كي يتحقق هذا التناظر في الحياة انسجاماً مع طبيعــة الإنسان لاسيما أن هذا التناظر ينطبق على الكائنات الحية جميعاً وعلى الليل والنهار والظلمة والنور والذكر والأنثى والخير والشر

وثنائيات أخرى لا حدود لها، ومن هنا فإن حدث جلب البغي من المعبد يكون حدثاً ثانوياً يشارك في التهيئة للحدث الأساس وهو هذا الصراع الحاسم بين البطلين.

ويكون الصراع بين جلجامش وأنكيدو من جانب وخمبابا من الجانب الآخر هو الحدث الأساس الثاني، ويتشعب منه حدث آخر ينضوي تحت هذا الإطار وهو الصراع بين البطلين من جانب والثور السماوي الذي سلطته عشتار من الجانب الآخر. وينضوي حدثا الصراع تحت خيمة عنفوان جلجامش وإحساسه بالقوة والحيوية وحب الحياة والقدرة على التغلب على الصعاب بيد أن حدث موت أنكيدو يشكل مفصلاً رئيساً في الملحمة، فهو الذي تنقسم الملحمة إزاءه إلى قسمين: الأول وقد شهد عنفوان البطل وقوته وقدرته على الصراع بلا هوادة والقسم الثاني الذي يشهد تهافت البطل وهزيمته وخيبته إزاء حقيقة الموت الأزلية القاسية. ولا أميل إلى المقارنة بين جلجامش وأنكيدو من جانب، وبين البطل التراجيدي في الدراما الإغريقية من الجانب الآخر[٣١]، إذ إن ظروف البطلين تختلف تماماً. ونظرة إلى أوديبيوس ملكاً لسوفوكليس تكشف عن هذا، فالسقطة تكون خطأ غير مقصود للبطل في حين أن جلجامش كان يعي عملية الصراع ويقصدها بل ويصر عليها.

ولا يستسلم جلجامش لقدره كما يفعل الإنسان العادي ولكنه يتحرك باتجاه محاولة كسر هذا الطوق القاسي، ويتجسد هذا من

خلال تلك الرحلة الشاقة التي قام بها عبر بحار الموت متجهاً صوب جده القاصي، ويصل الصراع إلى ذروته حينما يحطم البطل التماثيل أو صور الحجر – كما عبرت الملحمة– [٣٢]. وهي رقى سحرية كما يبدو. إن إحساساً في أعماقه يقول له أن لا جدوى من هذه الرحلة وإنه مغلوب لا محالة ولكنه لا يريد أن يطيع هذا الصوت المنبعث من داخله لأن جلجامش كان قد أقر هذا المصير الإنساني في مواضع متقدمة من الملحمة، وسبق أنكيدو أن ذكّره بشيء من هذا، وكانت نصائح سدوري وأور – شنابي تصب في هذا المجرى، ولكن كل هذا لم يثنه عن عزمه في أن يجرب بنفسه وأن يجازف ويغامر باتجاه هذا الهدف الكبير، وهو ما نمارسه نحن البشر حتى يومنا هذا، فلا يكفي أن نتعظ بتجارب الآخرين وأخطائهم وإنما نحتاج أحياناً إلى أن نمارس هذه التجارب وأن نقع في هذه الأخطاء نفسها وأن نكابد ونعاني من جرائها حتى يرتبط المفهوم بحدث حي يحرك إحساسنا ولا يبقى مجرد فكرة ذهنية مجردة.

وأما حدث الطوفان، فهو حدث يكاد يبدو منفصلاً عن أحداث الملحمة الرئيسة بيد أنه ليس جزءاً مترهلاً لا جدوى منه إذ لا يمكن اقتطاعه من الملحمة ولو فعلنا هذا لما اكتملت صورة البطل الطموح جلجامش. إن قصة الطوفان ((لم تزل قصيدة قائمة بذاتها أقحمت في هيكل الملحمة... لكنها – شأنها شأن الأحداث الأخرى ذات المغزى المستفاد – تميل إلى أن تقر في نفس جلجامش عدم

جدوى بحثه))[٣٣]. وتتآزر كل أحداث الملحمة وتتصاعد ثم تتدرج في الهبوط صوب الخاتمة التي تشبه استهلالة الملحمة. وفي هذا بناء دائري ينتظم الملحمة وله دلالة هي أن البطل انتهى من حيث بدأ وأن الجهد الإنساني يتكرر بالطريقة نفسها.

إن حبكة رصينة تنتظم أحداث الملحمة فما من حدث أساسي أو ثانوي إلا وله ما يمهد له وما يبرره بحيث يبدو مقنعاً في سياق الملحمة وكانت بعض هذه التبريرات تأتي قريبة من الفطرة ومن طفولة الذهن البشري.

ويعد المكان ركيزة الحدث المهمة، وهو في هذه الملحمة مدينة أوروك ذات الأسوار، فهي المكان الأساسي الذي تنطلق منه الملحمة وتعود إليه كي تستقر عنده، ونحس من خلال بعض المواضيع في الملحمة أننا إزاء بيئة حضرية، فثمة أسوار أوروك ومعابدها وأنهارها ومزارعها، بيد أن ثمة أمكنة أخرى ترد في الملحمة يسميها أحد الباحثين أمكنة أسطورية لأنها بلا حدود جغرافية واضحة وبلا معالم حقيقية تدل عليها، فضلاً عن أنها ليست منسوبة إلى زمان معين وعصر محدد ومنها: غابة الأرز وجبل ماشو وحديقة الآلهة وبحر الموت[٣٤].

وأما الزمان فأنه يمتزج مع كيان الملحمة ويتصاعد بتصاعد أحداثها ويبدو الزمان ثانوياً في القسم الأول الذي شهد مغامرة البطلين، بيد أن موت أنكيدو ينبه جلجامش ضمناً إلى وقع خطى الزمان، ويبدأ سياق عنيف مع الزمان في القسم الثاني من

الملحمة، فالبطل إنما يسارع إلى أن يبحث عن بصيص أمل ينقذه من مصير أنكيدو الذي سيلقاه في يوم مـــا. ويتجلـــى الإحـساس العميق بالزمان من خلال امتحان أوتو – نبشتم لجلجامش في أن لا ينام ستة أيام وسبع ليال، ولكن جلجامش نام سبعة أيام متوالية إثر سهره الطويل محاولاً اجتياز الامتحان الصعب، وحين استيقظ قال لـــــ((أوتو – نبشتم القاصي: لم تكد تأخذني سنة من النـــوم حتى لمستني فأيقظتني، فأجاب أوتو – نبشتم قائلاً: ياجلجامش عد أرغفتك فينبئك المؤشر على الحائط عدد الأيام التي نمت فيها، فقد يبس رغيفك الأول، والثاني لم يعد صـــالحاً، والثالـــث لا يـــزال رطباً، وابيضت قشرة الرابع، والخامس لا يزال طرياً، والسادس خبز في الحال، والسابع... إذا بك تستيقظ في الحال))[٣٥].

ولا نتوقع خصوصية زمانية في الملحمة شبيهة بما نجده في الأعمال القصصية المعاصرة بمعنى أن إحساس جلجامش بالزمان يميل إلى أن يبدو مطلقاً، وينطبق هذا إلى حد ما على إحـساسه بالمكان وربما عزز هذا الانطباع خلود الملحمة وبقاؤهـــا قويـــة مؤثرة في أجيال تالية لأنها لم تركز على زمان ومكان محـــددين بقدر تركيزها على القضية الأساس التي انتظمت الملحمة وهـــي خلود الإنسان وفناؤه. وتعد هذه السمة من سمات الملاحم حيـــث الرغبة في اختصار الأحداث وتبسيطها وتقـديمها فـــي صـــورة مركزة تؤدي إلى اختزال العصور الزمنيـــة، ودمـــج الأحـــداث والوقائع المختلفة، وإغفال فوارق الزمان والمكان مما يتعـــارض

مع تسلسل الأحداث التاريخية، وقد يكون الدافع إبراز جوانب أو أحداث معينة لها دلالات مهمة [٣٦].

(هـ)

نصغي إلى صوت البطل في القسم الأول من الملحمة فنسمعه قوياً مقتدراً يعكس عنفوان البطل وطموحه. يخاطب جلجامش شيوخ أوروك قائلاً ((اسمعوا ياشيب أوروك ذات الأسواق أريد أنا جلجامش أن أرى من يتحدثون عنه، عزمت على أن أغلبه في غابة الأرز، وسأسمع البلاد بأنباء ابن أوروك، فتقول عني ما أشجع سليل أوروك وما أقواه، سأمد يدي وأقص الأرز فأسجل اسماً خالداً))[٣٧]. ولكن هذا الصوت القوي المليء بحب المغامرة واجتياز الصعاب يتحول إلى نواح بعد موت أنكيدو وإذ يقف جلجامش باكياً أمام شيوخ أوروك كي يقول لهم ((اسمعوني أيها الشيبة واصغوا إلي: من أجل أنكيدو خلي وصاحبي أبكي وأنوح نواح الثكلى... سأجعل أهل أوروك يبكون عليك ويندبونك، وسأجعل أهل الفرح يحزنون عليك وأنا نفسي بعد أن توسد في الثرى سأطلق شعري وألبس جلد الأسد وأهيم على وجهي في الصحاري))[٣٨]. وقد لا يخاطب البطل أحداً وإنما يناجي نفسه ((إذا ما مت أفلا يكون مصيري مثل أنكيدو، حل الحزن والأسى بجسمي خفت من الموت وها أنا أهيم في البوادي))[٣٩].

ويزخر الحوار بجزئيات وتفاصيل تعبر عن معتقدات وطقوس وأفكار تخص عصر الملحمة، ففي حوار دار ما بين

أنكيدو وجلجامش يقول انكيدو ((يا خلي، رأيت الليلة الماضية رؤيا، كانت السماء ترعد فاستجابت لها الأرض، وعندما كنت واقفاً ما بينهما ظهر أمامي شخص مكفهر الوجه. كان وجهه مثل وجه طير الصاعقة (زو) ومخالبه كأظافر النسر، لقد عراني من لباسي، وأمسك بخناقي حتى خمدت أنفاسي، لقد بدل هيئتي فصار ساعداي مثل جناحي طائر مكسوين بالريش، ونظر إلي وأمسك بي وقادني إلى دار الظلمة، إلى مسكن أراكلا، إلى البيت الذي لا يرجع منه من دخله، إلى الطريق الذي لا رجعة لسالكه، إلى البيت الذي حرم ساكنوه من النور حيث التراب طعامهم والطين قوتهم، وهم مكسوون كالطير بأجنحة من الريش، يعيشون في ظلام لا يرون نورا))(٤٠). وفي هذا النص تتجلى الرؤيا بمفهومها الشعبي تتبئ بما سيقع في المستقبل إذ يحدس أنكيدو أنه سيموت ويتحقق حدسه فيما بعد، كما أن صورة الموت الحسية وتشبيهه بطير الصاعقة يكشف عن أن العراقيين الأوائل جسموا الصاعقة بالطير (زو) ذي الوجه المكفهر والمخالب المخيفة كأظافر النسر وقد عكسوا من خلاله صورة الموت المرعبة(٤١). وأما تصور أنكيدو بأن ساعديه يصيران مثل جناحي طائر فأنه مأخوذ من اعتقاد العراقيين القدماء بأن أرواح الموتى تكون على هيئة الطيور(٤٢). وتبدو صورة العالم الأسفل لدى العراقيين القدماء من خلال دار الظلمة في النص السابق. حيث العالم الأسفل يظهر وكأنه قبو مظلم لا نور فيه، وأما أراكلا فأنها من أسماء آلهة العالم الأسفل الذي تدعى ملكته ايرشكيكال(٤٣)، ولسنا بصدد

التفصيل في معتقدات العراقيين بهذا الشأن، بيد أن من المؤكد أن الحوار انطوى على حشد من معتقدات السومريين ومن جاء بعدهم من البابليين والآشوريين وتقاليدهم وأفكارهم آنذاك وقد جرت على ألسنة أبطال الملحمة وشخصياتهم. ومن سمات الحوار أيضاً أنه يتكرر وبالطريقة نفسها أو بأسلوب مقارب نجد هذا حين يقص جلجامش قصة موت صديقه لصاحبة الحانة سدوري، ثم تكرار القصة نفسها على مسامع الملاح أور-شنابي، ثم أمام أوتو – نبشتم، وهذا مما لا يعد عيباً كما هو الحال في الأعمال القصصية المعاصرة ولكنه أسلوب في الملاحم والأساطير القديمة هدفه تأكيد الفكرة وتكريسها.

إن الحوار الذي ورد في الملحمة يبدو في سياقه شذرات فنية دالة وهو مما لا يمكن بتره من جسد الملحمة الحي لأن له وظيفته ودوره.

ويأتي السرد بضمير الغائب في استهلالة الملحمة ((هو الذي رأى كل شيء، فغني بذكره يا بلادي وهو الذي عرف جميع الأشياء وأفاد من عبرها...))[٤٤]. ولكن السرد يتحول إلى ضمير المتكلم وعلى لسان جلجامش حينما تتصاعد الأحداث إذ يتحول جلجامش إلى راو لرحلته عبر بحار الموت ((أنا جلجامش، أنا الذي قبضت على الثور الذي نزل من السماء وقتلته، وغلبت حارس الغابة وقهرت خمبابا))[٤٥]. ويتحد السرد مع الحوار في هذه المقاطع الطويلة من الحوار إذ يكرر جلجامش قصته في أكثر

من موضع من الملحمة، وهنا نقف قليلاً لنقرر أن السرد ينطبق عليه ما ينطبق على الحوار في مسألة تكرار مقاطع بأكملها بشكل مطابق أو مقارب بهدف توكيد الفكرة وتكريسها. ومن مظاهر التكرار في الملحمة ترداد النعوت سواء أكانت هذه النعوت للأبطال والشخصيات أم للأمكنة، فكثيراً ما يرد اسم جلجامش مقترناً بألقاب وصفات مثل جلجامش كامل الحول والقوة وجلجامش مكتمل القوة والفعال وجلجامش راعي أوروك المسورة، ويرد (أوتو – نبشتم) مشفوعاً بسمة القاصي وتوصف ننسون أم جلجامش بأنها العارفة بكل شيء أو البصيرة العارفة أو البقرة الوحشية المقدسة وترد أوروك على أنها ذات الأسوار أو أوروك ذات الأسواق إفصاحاً عن هويتها المدنية، وبالرغم من ملامح التكرار البدائي ولوازم النعوت المترددة فإن لغة الملحمة ليست بدائية بأي حال بل هي على العكس من ذلك قد صيغت صياغة محكمة(٤٦).

وتأتي قصة الطوفان بضمير المتكلم على لسان (أوتو – نبشتم): ((يا جلجامش، سأفتح لك سراً خفياً محجوباً، سأطلعك سر من أقدار الآلهة، شروباك المدينة التي تعرفها أنت واقعة على شاطئ نهر الفرات...))(٤٧)، ثم يمضي أوتو – نبشتم في سرد قصته، ومجيء قصة الطوفان على لسان أوتو – نبشتم يعكس دلالة تفصح عن دوره الأساس في قصة الطوفان التي يبدو فيها صوت جلجامش ضعيفاً إذ يخفت إزاء صوت أوتو – نبشتم

القوي في قصة الطوفان، وهذا مما ينسجم مع دور كل منهما في إطار الملحمة عامة، ثم تختم الملحمة بصوت جلجامش راوياً للملاح أور – شنابي قصة جهده في بناء أسوار مدينة أوروك ((أعل يا أور – شنابي وتمش فوق أسوار أوروك وافحص قواعد أسوارها وانظر إلى آجر بنائها وتيقن. أليس من الآجر المفخور))[٤٨]. ويؤكد النص الأخير ما ذكر من أن جلجامش وجد ضمناً البديل للخلود الحسي وهو تعزيز المسيرة الإنسانية والاتجاه صوب البناء الحضاري.

وقد بدا سرد الملحمة سجلاً حياً لمعتقدات الناس زمن صياغتها وتقاليدهم وطقوسهم وحكمهم وقيمهم وأفكارهم، ولو اقتطعنا أي نص من الملحمة لاحتاج إلى أن يشرح في ضوء معتقدات الأقدمين وأفكارهم.

صيغت هذه الملحمة شعراً سواء في صيغتها السومرية أو البابلية أو الآشورية، لاسيما أن الغالبية العظمى من الكتابات الأدبية السومرية كتبت على شكل شعري موزون، بيد أنه خال من القافية والمعروف أن كلاً من الصدر والعجز في الشعر السومري والبابلي أيضاً يتشابهان في التركيب والمعنى، وأن كلاً من الصدر والعجز يتكونان من مقاطع (من ٢ – ٣ مقاطع)))[٤٩]. لقد كانت ملحمة جلجامش قصيدة تقع في ((اثنتي عشرة أغنية أو نشيداً يتألف كلّ منها من نحو ثلاثمائة بيت منقوشة على ألواح متفرقة، وقد كتب التنقيح الذي تم في نينوى في شعر موزون

بغير إحكام، ويضم البيت أربع تفعيلات بينما البيت في النسخة البابلية القديمة أقصر ويضم تفعيلتين))[٥٠]. ويوضح طه باقر طبيعة الشعر البابلي القائم على مبدأ تجزئة الكلمات إلى مقاطع تتناوب ما بين المقاطع الطويلة والمقاطع القصيرة [٥١]. ويمضي طه باقر في إيضاح هذه المسألة بما لا ينفعنا في بحثنا القائم على الترجمة العربية للباحث نفسه، والتي وإن شكت من ضعف في الصياغة في بعض الأحيان – مبعثها أن المترجم عالم آثاري أكثر منه أديباً – فأن الملحمة ظلت سامية شامخة بأسلوب بنائها وأفكارها، صحيح أنها لم تبدأ مكتملة إذ ينطبق عليها ما ينطبق على الكرة الثلجية التي تكبر كلما قطعت شوطاً حتى يكتمل حجمها وتستقر في هيئة ما، وهو ما ينطبق على الآثار (الفولكلورية) ذات الطابع الشفاهي إذ تتناقلها الأجيال قبل تدوينها، وربما دونت في أكثر من صيغة كما هو شأن هذه الملحمة التي وإن أطلعنا عليها مترجمة فإنها لم تفقد قوة تأثيرها، وربما كانت تنشد مصحوبة بطقوس سحرية أو دينية معبرة.

إن ملحمة جلجامش لا يقف عطاؤها عند حدود قيمتها التاريخية وكونها من أقدم الأعمال الأدبية التي وصلتنا ومن أكثرها شهرة، بل ثمة ملمح آخر يبدو أكثر تأثيراً، وهو أنها كانت صورة لمكابدة الإنسان ومعاناته ولوعته وهو يكتشف حقيقة الموت الأزلية ويحاول مرغماً مقهوراً أن يتقبلها وأن ينسجم معها. لقد حملت هذه الملحمة بذور بقائها وخلودها من خلال

طبيعة الموضوع الذي انطوت عليه، فضلاً عن صياغتها المحكمة وأسلوبها القصصي الشيق.

الهوامش

(١) ينظر: شكري محمد عياد، البطل في الأدب والأساطير، دار المعرفة، القاهرة ١٩٥٩، ص ٦٣.

(٢) ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة (ب، ط، ل)، المجلد الحادي عشر، دار صادر بيروت، د، ت.

(٣) ينظر: د. عبدالمنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، دار الثقافة ١٩٧٣، ص ٢٨.

(٤) مجدي وهبه، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت ١٩٧٤، ص ٢١.

(٥) ينظر: د.إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار الشعب، القاهرة، د. ت، ص ٩٣.

(٦) ينظر: أحمد الهواري، البطل في الرواية المصرية، دار الحرية، بغداد ١٩٧٩ ص ١٤١.

(٧) ينظر: د. نبيلة إبراهيم سالم، الأسطورة، دار الحرية للطباعة بغداد ١٩٧٩، ص ٧٥.

(٨) د. صلاح خالص، البطولة في الأدب العربي بعد ظهور الإسلام، مجلة الفكر التونسية، السنة الرابعة العدد الخامس، تونس ١٩٥٩، ص ١٢.

(٩) د. عبدالحميد يونس، البطولة في الأدب الشعبي، مجلة الفكر التونسية، السنة الرابعة، العدد الخامس، تونس ١٩٥٩، ص ٩٥.

(١٠) طه باقر، ملحمة جلجامش، دار الحرية للطباعة، بغداد ١٩٨٠، ص١٦٦.

(١١) ينظر: د. فاضل عبد الواحد علي، السومريون والأكديون، من كتاب: العراق في التاريخ، دار الحرية للطباعة، بغداد ١٩٨٣، ص٧١.

(١٢) د. محمد خليفة حسن أحمد، الأسطورة والتاريخ في التراث الشرقي القديم، دراسة في ملحمة جلجامش، دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد ١٩٨٨ ص ١٥٧.

(١٣) ينظر: طه باقر، ملحمة جلجامش، ص ١٣.

(١٤) ينظر: نفسه ص ٧٣.

(١٥) د. عبدالرضا الطعان، الفكر السياسي في العراق القديم، دار الرشيد للنشر، بغداد ١٩٨١، ص ٤٠٨.

(١٦) أشار د. محمد خليفة حسن في كتابه الأسطورة والتاريخ في التراث الشرقي القديم إلى هذا الرأي وقوامه أن جلجامش أُله في زمن لاحق، ص ٦٨.

(١٧) د. نبيلة إبراهيم سالم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، ط ٢، القاهرة ١٩٧٤، ص ٤٧.

(١٨) نفسه، ص ٤٧.

(١٩) الأسطورة والتاريخ في التراث الشرقي القديم، ص ١٥١.

(٢٠) ينظر: طه باقر، ملحمة جلجامش ص ١٠٥ وما بعدها.

(٢١) يبدو أن الأستاذ طه باقر انتبه إلى هذا، فأورد نص الطوفان كما جاء في التوراة في خاتمة ترجمته للملحمة، ينظر: ص ٢٤٧ وما بعدها، وقد قارن د. داود سلوم مقارنة مستفيضة بين نصوص من الملحمة وأخرى من قصة الطوفان كما وردت في التوراة وانتهى إلى أن

المترجم العبراني نهب التراث الأدبي السومري والبابلي واستغله لغرضين ديني وتربوي، وأن الغاية هنا لا تبرر الواسطة، ينظر: دراسة في الأدب المقارن التطبيقي، دار الحرية للطباعة، بغداد ١٩٨٤، ص ٢١٢.

(٢٢) ينظر: شوقي عبدالحكيم، أساطير وفولكلور العالم العربي،مطبعة روز اليوسف،القاهرة ١٩٧٤،ص ١٥٨.

(٢٣) دياكونوف، ظهور الدولة الإستبدادية في العراق القديم، كتاب العراق القديم ترجمة: سليم طه التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٦، ص ٢٨٠.

(٢٤) ينظر: طه باقر، ملحمة جلجامش، ص ٨٥.

(٢٥) نفسه، ص ١٥١.

(٢٦) الأسطورة والتاريخ في التراث الشرقي القديم، ص ١٠٤.

(٢٧) طه باقر، ملحمة جلجامش، ص ١٥٩، ١٦٠.

(٢٨) ينظر: عبد الحق فاضل، هو الذي رأى، دار النجاح، بيروت ١٩٧٢، ص ٧٤.

(٢٩) نفسه،ص ٤٠.

(٣٠) طه باقر، ملحمة جلجامش، ص ١٣٧- ص ١٣٨.

(٣١) أجرى د.محمد خليفة حسن المقارنة في كتابه الأسطورة والتاريخ في التراث الشرقي القديم، ص ١٥٣- ١٥٤.

(٣٢) ينظر: طه باقر، ملحمة جلجامش، ص ١٣٩.

(٣٣) ساندرز (ن. ك)، ملحمة جلجامش ترجمة: محمد نبيل نوفل وفاروق حافظ القاضي، دار المعارف بمصر، القاهرة ١٩٧٠، ص ٣٨.

(٣٤) ينظر: الأسطورة والتاريخ في التراث الشرقي القديم، ص ٨٦.

(٣٥) طه باقر، ملحمة جلجامش، ص ١٦٣.

(٣٦) ينظر: أحمد أبو زيد، الملاحم كتاريخ وثقافة، مجلة عالم الفكر، المجلد السادس عشر، العدد الأول يونيو ١٩٨٥، ص ١٤. نقلاً عن: الأسطورة والتاريخ في التراث الشرقي القديم، ص ١٧٥.

(٣٧) طه باقر، ملحمة جلجامش، ص ٩٨.

(٣٨) نفسه، ص ١٢٦ – ص ١٢٨.

(٣٩) نفسه، ص ١٢٦ – ص ١٢٨.

(٤٠) نفسه، ص ١٢٢– ص ١٢٣.

(٤١) نفسه، ص ١٢٢.

(٤٢) نفسه، ص ١٢٣.

(٤٣) نفسه، ص ١٢٣.

(٤٤) نفسه، ص ٧٣.

(٤٥) نفسه، ص ١٣٤.

(٤٦) ينظر ساندرز، ملحمة جلجامش، ص ٤٢.

(٤٧) طه باقر، ملحمة جلجامش، ص ١٥٠، ص ١٥١.

(٤٨) نفسه، ص ١٦٧.

(٤٩) د. سامي سعيد الأحمد، السومريون وتراثهم الحضاري، مطبعة الجامعة بغداد، ١٩٧٥، ص ١٣.

(٥٠) ساندرز، ملحمة جلجامش ص ٤٢.

(٥١) ينظر: طه باقر، ملحمة جلجامش، ص ٣١ وما بعدها.

الإضاءة الثالثة:

مقدمة ابن خلدون
بين علم الاجتماع والفولكلور

فطر الله أذهان بعض خلقه على الابتكار والنفاذ إلى جوهر الأشياء والظواهر واستنكاه حقيقتها. ومن هؤلاء عالمنا العربي عبد الرحمن بن خلدون المغربي مولدا والحضرمي أصلاً إذ لم يدع علماً من علوم عصره إلا وكتب عنه في مقدمته الشهيرة التي انطوت على معظم العلوم آنذاك. فثمة البذور والبدايات لعلوم متعددة منها: التاريخ والاجتماع والجغرافية والآثار والكيمياء والطب (والفولكلور) وسواها من التخصصات التي استقلت في زمن لا حق ولم تكن زمن ابن خلدون إلا بدايات ممتزجة متداخلة ببعضها ولقد أتيح للفكر العربي أن ينضج وتتألق ثماره وإنجازاته خلال القرن الثامن الهجري، وما ابن خلدون ومصنفه الذي أطلق عليه: (كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر) أسوة بمؤلفي عصره إلا خلاصة مركزة للفكر العربي يوم ذاك، إذ تتجلى الملامح الرئيسة التي تميز ذلك القرن عن سواه من مراحل تاريخ الفكر العربي.

وستقف هذه الدراسة عند جانب يشكل ظاهرة في مقدمة ابن خلدون ألا وهو المعتقدات الشعبية لمجتمعه وعصره التي لم يكتف الكاتب بأن يسردها، بل كان له موقف منها يشبه أحياناً بعض المواقف المستجدة في هذا العصر ولاسيما حين يقف ابن خلدون عند ظاهرة السحر، وهو يسمي السحر وبعض ما يتعلق به علوماً ويعرفها بأنها: ((علوم بكيفية استعدادات تقتدر النفوس البشرية بها على التأثيرات في عالم العناصر إما بغير معين أو بمعين من الأمور السماوية والأول هو السحر والثاني هو الطلسمات))[1] وفي هذا القول إشارة ضمنية إلا أن مبعث مثل هذه العلوم هو القصور التقني الآلي للإنسان حيث يهرع إلى هذه الوسائل كي يغير في عناصر الطبيعة من حوله. وابن خلدون يؤكد هذه الفكرة حين يذكر أن مظاهر السحر المذكورة تبغي إحالة الأجسام النوعية من صورة إلى أخرى ((بالقوة النفسية وليس بالصناعة العملية))[2]، لقد حام ابن خلدون حول المعنى الذي طالما ذكرته كتب (الانثروبولوجيا) و(الفولكلور) في العصر الحديث وهو أن لجوء الإنسان إلى الطقوس السحرية الموافقة للأسطورة إنما يأتي استجابة لواقع العجز الآلي للإنسان أمام جبروت الطبيعة وعواصفها وجفافها ومظاهرها المتغيرة الأخرى[3].

ويورد ابن خلدون نمطاً ثالثاً للسحر يقول عنه: ((والثالث تأثير القوى المتخيلة، يعمد صاحب هذا التأثير إلى القوى المتخيلة فيتصرف فيها بنوع من التصرف، ويلقي فيها أنواعاً من الخيالات والمحاكاة وصوراً مما يقصده من ذلك. ثم ينزلها إلى

الحس من الرائين بقوى نفسه المؤثرة فيه فينظر الراؤون كأنها في الخارج، وليس هناك شيء من ذلك))[٤] وابن خلدون في هذا النمط من السحر كأنه يومئ إلى قوى الإيحاء النفسي عند بعض الناس تأثيراً أو تأثراً، وما التنويم المغناطيسي إلا مظهر من مظاهر هذا الإيحاء النفسي. ونلمح في إشارة عالمنا العربي عبدالرحمن في النص السابق إلى الخيالات والمحاكاة والصور المعبرة عن هدف الساحر في النمط الثالث المذكور مما يقترب من سحر المحاكاة الذي قال به بعض علماء (الانثروبولوجيا) ولاسيما جيمس فريزر صاحب الكتاب الشهير (الغصن الذهبي) الذي ضم حشداً من المظاهر الأسطورية والخرافية للشعوب المتخلفة في هذا العصر وفي العصور الغابرة حيث تلخص تلك الممارسات والمعتقدات الاسطورية مراحل مر بها الإنسان الأول وقد انبثت بقاياها وجذورها في معتقدات إنسان هذا العصر وأفكاره وبعض تقاليده وممارساته ولاسيما في مناسباته المهمة كالولادة والختان والزواج والموت، وجيمس فريزر يقسم السحر إلى نمطين، الأول: سحر المحاكاه الذي يقوم فيه الساحر بتقليد الظاهرة التي يود تحقيقها في عالم الطبيعة فيصب الماء على جسده في العراء ظنا منه أن الغيث سوف يستجيب لمثل هذه الممارسة وهو يرمز للعدو بشيء ما ويوقع الضرر في ذلك الشيء الذي يحاكي به العدو فيحصل الضرر – كما يعتقد الإنسان الأول – في العدو نفسه. وأما النمط الآخر فهو السحر الاتصالي الذي لسنا بصدد التفصيل فيه في هذه الدراسة[٥].

ومن نافلة القول أن نذكر أننا لا نجد مثل هذا التفصيل لدى عالمنا العربي ابن خلدون، فالعالمان من عصرين مختلفين بيد أن ثمة إشارات في مقدمة ابن خلدون تومئ إلى ما يقترب من هذا ((وبقي من آثار ذلك في البراري بصعيد مصر شواهد دالة على ذلك. ورأينا بالعيان (هذا يعني أن ابن خلدون يطّلع بنفسه على مثل هذه المظاهر السحرية) من يصور صورة الشخص المسحور بخواص أشياء مقابلة لما نواه وحاوله))[٦]. وثمة من السحرة يوم ذاك من يمارسون نمطاً من السحر الذي يحدث التأثير المطلوب عن بعد ((وشاهدنا أيضاً من المنتحلين للسحر وعمله من يشير إلى كساء أو جلد ويتكلم عليه في سره فإذا هو مقطوع متخرق))[٧]. وهذا النمط من السحر موجود لدى الشعوب عامة ويدعى السحر (التلباثي) (telepathy) أو سحر التخاطر[٨].

ويفرق ابن خلدون بين ما يراه عيانا من الممارسات السحرية وما يسمع به إذ يورد ((وسمعنا أن بأرض الهند لهذا العهد من يشير إلى إنسان فيتحتت قلبه ويقع ميتاً، وينقلب عن قلبه فلا يوجد في حشاه.. وكذلك سمعنا أن بأرض السودان وأرض الترك من يسحر السحاب فيمطر الأرض المخصوصة))[٩] وينم أسلوب الكاتب في عرض هذه المادة المسموعة عن أنه لا يصدق شيئاً من هذا بل يورده على أساس أنه من طريف ما يذكر بشأن مثل هذه الظاهرة السحرية.

وابن خلدون يقف عند معتقدات أصحاب (الطلسمات) بشأن خواص بعض الحروف والإعداد حيث يقول ((وكذلك رأينا من

عمل الطلسمات عجائب الأعداد المتحابة وهي راء، كاف، راء، فاء، دال، وأحد العددين (٢٢٠) والآخر (٢٨٤). ومعنى المتحابة إن أجزاء كل واحد التي فيه من نصف وثلث وربع وسدس وخمس وأمثالها إذا جمع كان مساوياً للعدد الآخر... فتسمى لأجل ذلك المتحابة، ونقل أصحاب الطلسمات أن لتلك الأعداد أثراً في الألفة بين المتحابين واجتماعهما إذا وضع لهما مثالان أحدهما بطالع الزهرة وهي في بيتها أو شرفها ناظرة إلى القمر نظر مودة وقبول))[١٠].

والصلة التي يعقدها ما يدعى بعلم التنجيم بين النجوم والبشر يمكن أن تدخل في إطار سحر المحاكاه المشار إليه في سطور سابقة وفي هذا الشأن يورد عالم الأنثروبلوجيا (تايلور) ((وترتكز قواعد التنجيم في أساسها على الرمزية المباشرة، وبالتالي على التداعي والمماثلة. وتظهر هذه الرمزية المباشرة بشكل واضح في مبدأ حساب الطوالع على أساس وقت الميلاد. إذ المظنون أن ثمة علاقة قوية مباشرة بين الكواكب أو النجم الذي كان طالعاً في السماء من الشرق وقت مولد الطفل وبين الطفل نفسه وأن لذلك كله علاقة قوية أيضاً بحياة الطفل ومستقبله ومصيره.. ويعتمد المنجمون في إقامة قواعد وأصول علم التنجيم على المماثلات التي يشاهدونها أو التي يفترضون قيامها بين الأشياء وكذلك بين الأسماء المتشابهة))[١١] ويذكر صاحب المقدمة الرأي القائل بهذه الصلة بين الناس والكواكب إذ تعزى في عصر ابن خلدون إلى

بطليموس ((وأما بطليموس ومن تبعه من المتأخرين فيرون دلالة الكواكب على ذلك دلالة طبيعية من قبل مزاج يحصل للكواكب في الكائنات العنصرية قال لأن فعل النيرين وأثرهما في العنصريات ظاهر لا يسع أحد جحده مثل فعل الشمس في تبديل الفصول وامزجتها ونضج الثمار والزرع وغير ذلك وفعل القمر في الرطوبيات والسماء وإنضاج المواد المتعفنة))(١٢).

ويبدأ ابن خلدون بمناقشة بطليموس وأصحابه إذ يقول بذهنه الاستدلالي القائم على المنطق ((هذا محصل كلام بطليموس وأصحابه وهو منصوص في كتابة (الأربع) وغيره ومنه يتبين ضعف مدرك هذه الصناعة وذلك أن العلم الكائن أو الظن به إنما يحصل عن العلم بجملة أسبابه من الفاعل والقابل والصورة والغاية على ما يتبين في موضعه والقوى النجومية على ما قرروه إنما هي فاعلة فقط والجزء العنصري هو القابل، ثم أن القوى النجومية ليست هي الفاعل بجملتها بل هناك قوى أخرى فاعلة معها في الجزء المادي مثل قوة التوليد للأب والنوع الذي في النطفة... فالقوى النجومية إذا حصل كمالها وحصل العلم فيها إنما هي فاعل واحد من جملة الأسباب الفاعلة للكائن.. وإن اختصاص كل كوكب بقوة لا دليل عليه. ومدرك بطليموس في إثبات القوى للكواكب الخمسة بقياسها إلى الشمس غالبة لجميع القوى من الكواكب ومستولية عليها، فقل أن يشعر بالزيادة فيها أو النقصان منها عند المقارنة كما قال، وهذه كلها قادحة في تعريف

الكائنات الواقعة في عالم العناصر بهذه الصناعة. ثم إن تأثير الكواكب فيما تحتها باطل إذ قد تبين في باب التوحيد أن لا فاعل إلا الله بطريق استدلالي كما رأيته))[١٣].

ولا يكتفي ابن خلدون بذلك بل يحتج برأي أهل علم الكلام حيث تتخلص وجهة النظر الإسلامية بقوله: ((واحتج له علم الكلام بما هو غني عن البيان من أن إسناد الأسباب إلى المسببات مجهول الكيفية. والعقل منهم على ما يقضي به فيما يظهر بادئ الرأي من التأثير. فلعل استنادها على غير صورة التأثير المتعارف والقدرة الإلهية رابطة بينهما كما ربطت جميع الكائنات علواً وسفلاً سيما والشرع يرد الحوادث كلها إلى قدرة الله تعالى ويبرأ مما سوى ذلك. والنبوات أيضاً منكرة لشأن النجوم وتأثيراتها واستقراء الشرعيات شاهد بذلك في مثل قوله (يقصد النبي الكريم صلى الله عليه وسلم): إن الشمس والقمر لا يخسفان لموت أحد ولا لحياته))[١٤]

ومن طريف ما يورده ابن خلدون قصيدة أبي القاسم الروحي التي تعزز ما هو بشأنه، ونقتطف منها هذه الأبيات:

ياراكب الخنس الجواري	ما فعلت هذه السماء
مر خميس على خميس	وجاء سبت وأربعاء
ما هذه الأنجم السواري	إلا عباديد أو إماء
يقضى عليها وليس تقضي	ومالها في الورى اقتضاء

ضلّت عقول ترى قديما ما شأنه الجرم والفناء

والكسب لم أدر فيه إلا ما جلب البيع والشراء[١٥]

وإذا كان بعض علماء الأنثروبولوجيا والفلكلور يرى أن السحر مرحلة مر بها الذهن البشري – إبان طفولته – ولذلك دعاه بعضهم العلم الكاذب ((Pseudo - science)[١٦] فإن ابن خلدون يقف في مقدمته أكثر من مرة كي يبطل عبر المنطق والاستدلال صوره المختلفة و ممارساته وأشكاله وليس أدل على بطلان السحر أو بعض مظاهره في التنجيم من هزيمة رستم ورايته أمام منطق الحق والصواب على الرغم من أن رايته قد حفلت بضروب السحر التنجيمي الخائب))[١٧] ومن ذلك إن ابن خلدون يناقش الطلاسم السحرية التي لها القدرة على أن تستخرج الأموال التي خزنها الاقدمون في باطن الأرض ((اعلم أن كثيراً من ضعفاء العقول في الأمصار يحرصون على استخراج الأموال من تحت الأرض بطلاسم سحرية لا يفض ختامها ذلك إلا من عثر على علمه... وقد تناقل أهل المغرب قصيدة ينسبونها إلى حكماء المشرق تعطى فيها كيفية العمل بـــ(التغوير) بصناعة سحرية تراه فيها وهي هذه:

يا طالباً للسر في التغوير اسمع كلام الصدق من خبير

فإذا أردت تغور البئر التي حارت لها الأوهام في التدبير

صورّ كصورتك التي أوقفتها والرأس رأس الشبل في التقوير

ويـداه ماسـكتان للحبـل الـذي	في الدلو ينشل من قرار البير
ويـصدره هـاء كمـا عاينتهـا	عدد الطلاق احذر من التكرير
ويكـون حـول الكـل خـط دائـر	تربيعـه أولى مـن التكـوير
واذبـح عليه الطـير والطخـه بـه	واقصده عقب الذبح بالتبخير
ويـشده خيطـان صـوف أبـيض	أو أحمر من خالص التحمير
والطالع الأسد الـذي قد بينـوا	ويكون بدء الـشهر غير منير
والبـدر متـصل بـسعد عطـارد	في يوم سبت ساعة التدبير(١٨)

ويرى ابن خلدون أن هذه القصيدة من تمويهات المتخـرفين، وهو يعزو ما يدعى بالتغوير الذي يرى غالب الأموال الدفينة في مجرى النيل إلى الكسل والرغبة في تحقيق الربح الخـارق دون جهد أو مشقة. وهو مما لا يمكن تحقيقه في هذه الحياة، وإذا مـا حصل من باب المصادفة لبعضهم فإن اطّراد مثل هذا لبقية الناس يدخل في باب الاستحالة. ومن الأفضل للعاقل أن يطلب المال من أبواب الرزق المعروفة.

وينسب ابن خلدون بعض مظاهر السحر إلى رغبة الإنـسان في معرفة مستقبله وما سيقع له في قابل أيامـه. وربمـا طمـح الإنسان إلى معرفة حظه في هذه الدنيا وما سيربحه أو سيخـسره فيها ((اعلم أن من خواص النفوس البشرية التشوق إلى عواقـب أمورهم وعلم ما يحدث لهم من حياة وموت وخير وشـر سـيما الحوادث العامة كمعرفة ما بقي من الدنيا ومعرفة مدد الـدول أو

تفاوتها والتطلع إلى هذا طبيعة مجبولون عليها، ولذلك تجد الكثير من الناس يتشوقون إلى الوقوف على ذلك في المنام والأخبار من الكهان لمن قصدهم بمثل ذلك من الملوك والسوقة معروفة. ولقد نجد في المدن صنفاً من الناس ينتحلون المعاش من ذلك لعلمهم بحرص الناس عليه فينتصبون لهم في الطرقات والدكاكين يتعرضون لمن يسألهم عنه فتغدو عليهم وتروح نسوان المدينة وصبيانها وكثير من ضعفاء العقول يستكشفون عواقب أمرهم في الكسب والجاه والمعاش والمعاشرة والعداوة وأمثال ذلك، ما بين خط في الرمل ويسمونه المنجم، وطرق في الحصى والحبوب ويسمونه الحاسب، ونظر في المرايا والمياه ويسمونه ضارب المندل وهو من المنكرات الفاشية في الأمصار لما تقرر في الشريعة من ذم ذلك. وأن البشر محجوبون عن الغيب إلا من أطلعه الله عليه من عنده في نوم أو ولاية))[١٩]

ومن ذلك إن صاحب المقدمة يورد قصائد مطولة منظومة في معرفة المستقبل و كم من عام ستكمث هذه الأرض ومتى يحل يوم القيامة مما لا يعرفه بنو البشر وعلمه مقصور عليه جلّ شأنه بدلالة قوله تعالى (قل لا يعلم من في السموات والأرض الغيب إلا الله)[٢٠]. وتدعى مثل هذه القصائد الملاحم. وهي ليست الملاحم بوصفها جنساً أدبياً عريقاً[٢١] بل بمعنى القصيدة التي تستشرف مستقبل البشرية. وابن خلدون يقف منها مواقف الرافض. على إنه قد لا يشير إلى رفض بعضها صراحة لأنها

شائعة في عصره وتنسب لبعض الأولياء. يقول ابن خلدون ((وقفت بالمشرق أيضاً على ملحمة من حدثان دولة الترك منسوبة إلى رجل من الصوفية يسمى الباجر بقيّ وكلها ألغاز بالحروف أولها:

إن شئت تكشف سر الجفر ياسؤلي	من علم جفر وصيّ والد الحسن
فافهم وكن واعياً حرفاً وجملته	والوصف فافهم كفعل الحاذق الفطن
أما الذي قبل عصري لست أذكره	لكنني أذكر الآتي من الزمن
بشهر بيبرس يبقى بعد خمستها	بحاء ميم بطيش نام في الكنن
شين له أثر من تحت سرته	له القضاء قضى أي ذلك المنن
فمصر والشام مع أرض العراق له	وأذربيجان في ملك إلى اليمن

وأبياتها كثيرة والغالب أنها موضوعة. ومثل صنعتها كان في القديم كثير ومعروف الانتحال))[٢٢].

ويتوضح غرض ابن خلدون من إيراد مثل هذه الملاحم في حكاية الوراق الذكي (الدانالي) الذي كان يضحك على الأمراء ويبتز أموالهم إذ يبل الأوراق ويكتب فيها بخط عتيق يرمز فيه بحروف من أسماء أهل الدولة ويثير بها إلى ما يعرف ميلهم إليه من أحوال الرفعة والجاه كأنها ملاحم، ويحصل على ما يريده منهم من الدنيا وأنه وضع في بعض دفاتره ميماً مكرره ثلاث مرات وجاء بها إلى مفلح مولى المقتدر فقال له: هذا كناية عنك وهو (مفلح مولى المقتدر) وذكر عنه ما يرضاه ويناله من الدولة ونصب على ذلك علامات يموه بها عليه فبذل له ما أغناه به، ثم

وضعه للوزير ابن القاسم بن وهب على مفلح هذا وكان معزولاً فجاءه بأوراق مثلها. وذكر اسم الوزير بمثل هذه الحروف وبعلامات ذكرها وأنه يلي الوزارة للثاني عشر من الخلفاء وتستقيم الأمور على يديه. ويقهر الأعداء وتعمر الدنيا في أيامه. وأوقف مفلحاً هذا على الأوراق وذكر فيها كوائن أخرى وملاحم من هذا النوع مما وقع ومما لم يقع ونسب جميعه إلى دانال، فأعجب به مفلح ووقف عليه المقتدر واهتدى من تلك الأمور والعلامات إلى ابن وهب وكان ذلك سبباً لوزارته بمثل هذه الحيلة العريقة في الكذب والجهر بمثل هذه الألغاز. والظاهر أن هذه الملحمة التي ينسبونها إلى الباجريقي من هذا النوع[٢٣].

ويحاول ابن خلدون في مقدمته أن يربط بعض مظاهر السحر في عصره كعلم التنجيم والتغوير والرمل والمندل...الخ بجذرها في العصر الجاهلي مما دعي بالكهانة والعرافة ((فأما الناظرون في الأجسام الشفافة من المرايا وطساس المياه وقلوب الحيوان وأكبادها وعظامها وأهل الطرق بالحصى والنوى فكلهم من قبيل الكهان إلا إنهم أضعف رتبة في أصل خلقهم. لأن الكاهن لا يحتاج في رفع حجاب الحس إلى كثير معاناة. وهؤلاء يعانونه بانحصار المدارك الحسية كلها في نوع واحد منها وأشرفها البصر. فيعكف على المرئي البسيط حتى يبدو مدركه الذي يخبر به عنه))[٢٤]. وهو يناقش مدارك الكاهن وما يتاح له أن يفعله حين يشغل سامعيه بالكلمات المؤثرة بجرسها المسجوع

وإيقاعها المألوف ((ولا يقوى الكاهن على الكمال في إدراك المعقولات لأن وحيه من وحي الشيطان. وأرفع أحوال هذا الصنف أن يستعين بالكلام الذي فيه السجع ليشغل به عن الحواس ويقوي بعض الشيء ذلك الاتصال الناقص... فربما صدق ووافق الحق وربما كذب))[٢٥].

ويستدل ابن خلدون بالحوار الذي دار بين الرسول المصطفى ﷺ وأحد الكهان (ابن صياد) الذي كان ممن هداهم الله للإسلام حيث سأله الرسول الكريم كيف يأتيك هذا الأمر – يعني الكهانة – قال: يأتيني صادقاً وكاذباً[٢٦] ولقد كان للكهان دورهم زمن الجاهلية إذ كان العرب يهرعون إليهم ((في تعرف الحوادث ويتنافرون إليهم في الخصومات... واشتهر منهم في الجاهلية شق بن أنماربن نزار وسطيح بن مازن بن غسان، وكان يدرج كما يدرج الثوب ولا عظم فيه إلا الجمجمة... ورؤيا الموبذان التي أولها سطيح لما بعث إليه بها كسرى عبد المسيح فأخبره بشأن النبوة وخراب ملك فارس وهذه كلها مشهورة))[٢٧].

ويبدو أن العرافين ينهجون نهجاً آخر غير نهج الكهان في إدراكهم إذ ليس لهم ذلك الاتصال فيسلطون الفكر على الأمر الذي يتوجهون إليه ويأخذون فيه بالظن والتخمين، وقد جاء ذكرهم في شعر العرب:

فقلت لعراف اليمامة داوني   فإنك إن داويتني لطبيب

وقال شاعر آخر:

جعلت لعراف اليمامة حكمه ... وعراف نجد إن هما شفياني

وقالا شفاك الله والله ما لنا ... بما حملت منك الضلوع يدان

وعراف اليمامة هو رباح بن عجلة. وعراف نجد الأبلق الأسدي[٢٨]

ويعود عالمنا العربي ابن خلدون إلى الرمل بوصفه مادة لفن شعبي شائع يوم ذاك فيناقش مرتكزاته الواهية وأساسه الرملي ((ومن هؤلاء قوم من العامة استنبطوا باستخراج الغيب وتعرف الكائنات صناعة سموها خط الرمل نسبة إلى المادة التي يضعون فيها عملهم.. واستنبطوا من ذلك فناً حاذوا به فن النجامة ونوع فضائه إلا أن أحكام النجامة مستندة إلى أوضاع طبيعية كما يزعم بطليموس وهذه إنما مستندها أوضاع تحكيمية وأهواء اتفاقية ودليل يقوم على شيء منها))[٢٩].

وفيما ذكره ابن خلدون عن الرمل صورة من رفضه لهذا النمط من السحر وسواه استناداً إلى الأدلة والمنطق. لاسيما أن أصحاب الرمل يستدلون على مصير الإنسان ومستقبله من الأوضاع التي يتخذها الرمل حين يخط السحرة فيه خطاً يرمزون فيه إلى درب الإنسان وما سيلاقيه في حياته ((ثم يحكمون على الخط كله بما اقتضته أشكاله من الشعوذة والنحوسية بالذات))[٣٠]. وابن خلدون يطلق على هذه الممارسة صناعة مرة وفناً مرة

أخرى ويشير إلا أنها تشيع في المدن أو العمران على حد تعبيره وهو يعجب بكثرة التأليف فيها بحيث اشتهر بها أعلام من المتقدمين والمتأخرين في حين إنها ليست من العلم في شيء ((فهي كما رأيت تحكم وهواء. والتحقيق الذي ينبغي أن يكون نصب فكرك أن الغيوب لا تدرج بصناعة البتة ولا سبيل إلى تعرفها إلا لخواص من البشر))(٣١). وفيما أورده صاحب المقدمة عن الرمل عودة إلى الاستدلال والذهن المنطقي الذي يرفض ما يعتقد به الناس يوم ذاك ويعزو الظاهرة إلى أسبابها الحقيقة فما تلك الممارسات سوى فنون مبتدعة هدفها الحصول على الربح دون جهد وهو ربح غير حلال إذ يقوم على الخداع والتضليل ويدعي ما ليس في قدرته أو استطاعته.

ومن مظاهر المعتقد الشعبي ما يدعى بـ(حساب النيم) وهو ممارسة سحرية أخرى يدعي الساحر أنه يعرف من خلالها الغالب والمغلوب من الملوك أو القواد المتحاربين ويتم ذلك بأن تحسب حروف اسم القائدين وحسب الأرقام التي تعطى لكل حرف. وهي أرقام قد تعتمد في استنباط البرج الذي ينتمي إليه المولود استنادا إلى حروف اسمه واسم أمه وتحسب على أساس حروف أبجد من الواحد إلى الألف آحاداً وعشرات ومئين وألوفاً. فإذ حسبت الاسم وتحصل لك منه عدد فاحسب اسم الآخر كذلك ثم اطرح من كل واحد منهما تسعة تسعة وأحفظ بقية هذا وبقية هذا ثم انظر بين العددين الباقيين من حساب الاسمين فإن كان

العددان مختلفين في الكمية وكانا معاً زوجين أو فردين فصاحب الأقل منهما هو الغالب وأن كان أحدهما زوجاً والأخر فرداً فصاحب الأكثر هو الغالب وأن كانا متساويين في الكمية وهما معا زوجان فالمطلوب هو الغالب. وإن كانا معا فردين فالطالب هو الغالب ويقال هنالك بيتان في هذا العمل اشتهرا بين الناس وهما:

أرى الزوج والإفراد يسمو أقلها	وأكثرها عند التخالف غالب
ويغلب مطلوب إذا الزوج يستوي	وعند استواء الفرد يغلب طالب[٣٢]

ومن الواضح إن مثل هذه التعقيد في معرفة الغالب والمغلوب من المتحاربين ينفع الساحر في التبرير حين يفشل في معرفة نتيجة الحرب فيعزو هذا الفشل إلى الخطأ في الحساب. وهي مسألة ثمة ما يشابهها في الممارسات السحرية كافة.

وعلى نهج ابن خلدون في عرض المعتقد الشعبي حينذاك والتوغل في تفاصيله ومن ثم مناقشته وإعطاء رأي حاسم بشأنه يتعرض لما يدعى بـ(حساب النيم) الذي يدعي معرفة المنتصر والخاسر في ميدان الحروب قبل وقوعها إذ يقول: ((وهذه كلها مدارك للغيب غير معزو إلى أرسطو عند المحققين لما فيه من الآراء البعيدة عن التحقيق والبرهان يشهد بذلك تصفحه إن كنت من أهل الرسوخ))[٣٣]. وهذا ملمح من ملامح فكر ابن خلدون وأسلوبه في إيصال هذا الفكر، إذ يحاور القارئ ويحاول أن يستنهض ذهنه ويوقظه كي لا تغلبه الرغبة في معرفة المستقبل

عبر وسائل غير منطقية فيجد نفسه من المتورطين في مثل هـذه الممارسات التي لا تليق بالعاقل. وإنما يعزو أصحاب مثل هـذه الأعمال السحرية وينسبونها لأرسطو طـاليس أو بطليمـوس وسواهما كي يسبغوا عليها طابعاً منطقياً لما عرف عـن هـذين العالمين الاغريقيين من علم ومنطق ولاسيما أرسطو طاليس الذي عرف عند العرب بالمعلم الأول وهي شهادة من العـرب الـذين قادوا الفكر الحضاري زمن زهو الحضارة العربيـة الإسـلامية وإشارة إلى ابتعادهم عن التعصب و إلا لنسبوا كل العلـوم إلـى أنفسهم. ولكن دواعي النزاهة والموضـوعية تـدعو إلـى أن لا يبخسوا الناس أشياءهم وهو خلق إسلامي عريق أشار إليه جـل شأنه في محكم كتابه المجيد(٣٤).

ولعل من المعروف أن نذكر أن علم الكيمياء بـدأ بـبعض مظاهر السحر الهادفة إلى صـيرورة الفـضة ذهبـاً والنحـاس والقصدير فضة بوساطة وصفات سحرية تجمع فيها أشياء فـي غاية الغرابة والتناقض. فهذه المعادن تفقد خواصها وتستحيل إلى معادن أخرى مطلوبة حين تعالج بما يدعى بـ(الحجر المكـرم) الذي اختلف بشأنه ((فهل هو العذرة أو الدم أو الشعر أو البـيض أو كذا أو كذا مما سوى ذلك))(٣٥). ولا يكتفي ابن خلدون بالرؤية النظرية لمثل هذه الأعمال السحرية بل يلجأ إلى ميدانها بين الناس وإلى العقلاء والنخبة منهم يحاورهم بشأنها بهدف إقناعهم بزيفها ((ففاوضت يوماً شيخنا أبا البركات التلفيقي كبير مشيخة الأنـدلس

في مثل ذلك وأوقفته على بعض التآليف فتصفحه طويلاً ثم رده إلي وقال لي: وأنا الضامن له أن لا يعود إلى بيته إلا بالخيبة))[٣٦].

ويبحث ابن خلدون في جذر هذه الممارسة السحرية التي تلجأ إلى المعادن وتطمح إلى تغيير طبيعتها الجوهرية وإلى الباعث الحقيقي لذلك فيورد ((وأكثر ما يحمل على التماس هذه الصناعة وانتحالها هو كما قلناه: العجز عن الطرق الطبيعية للمعاش وابتغاؤه من غير وجوهه الطبيعية كالفلاحة والتجارة والصناعة))[٣٧]. وإذا كانت هناك آراء تنقل عن ابن سينا وإنه رفض هذه الصناعة وقال باستحالتها وهو ما يعتقد به ابن خلدون على وجه الدقة فان ثمة آراء أخرى تنسب إلى الفارابي تشير إلى إمكانية أن تغادر المعادن طبيعتها إلى معادن أخرى مطلوبة لنفاستها. ويعلل ابن خلدون ذلك تعليلاً طريفاً إذ يقول: ((فإن ابن سينا القائل باستحالتها كان علية الوزراء وكان من أهل الغنى والثروة والفارابي القائل بإمكانها كان من أهل الفقر الذين يعوزهم أدنى بلغة من المعاش وأسبابه))[٣٨].

أما ما يدعوهم ابن خلدون بـــ(الدلسة) فأنهم يموهون الفضة بالذهب أو النحاس بالفضة أو أنهم يخلطونها. وربما استغلوا الشبه بين المعادن مما قد يخفى إلا على النقاد المهرة. ويصف ابن خلدون أولئك الدلسة بأنهم أخس الناس حرفة وغالباً ما يظهر كذبهم وتقع فضيحتهم فيفرون إلى موضع آخر[٣٩].

وكثيراً ما يلجأ السحرة في كل عصر إلى خلق الجو المناسب للممارسة السحرية حيث يشفع العمل السحري بالبخور أو الروائح النفاذة أو العبارات المسجوعة ذات الإيقاع القوي ذي الجرس الخاص. وربما تجري الممارسة السحرية في مكان شبه معتم. وقد يلجأ الساحر إلى بعض الحركات التي تلفت نظر الواهم الملتجئ إليه. والهدف من كل هذا إشغال بعض الحواس (الشم والسمع والبصر) والإيهام بأن هذه الأجواء هي جزء من إجراءات نجاح السحر. فإذا فشل السحر في تحقيق أهدافه عزا الساحر ذلك إلى خلل في تلك الإجراءات. وبعض السحرة يدعون الغياب عن الحس. ولقد رصد ابن خلدون بعض هذه المظاهر إذ يورد أن ((السحرة ومن في وضعهم يعتريهم خروج عن حالتهم الطبيعية كالتثاؤب والتمطي))[٤٠].

ومن الواضح إن العالم العربي ابن خلدون يشهد بنفسه بعض تلك المظاهر المصاحبة للسحر إذ يقول: ((وقد شاهدنا من هؤلاء من يشغل الحس بالبخور ثم بالعزائم للاستعداد ثم يخبر كما أدرك، ويزعمون أنهم يرون الصور متشخصة في الهواء تحكي لهم أحوال ما يتوجهون إلى إدراكه))[٤١]. إن السحرة حين يستعينون بمثل هذه الأجواء فان هدفهم إيهام الذين حولهم بأنهم يتصلون عبر هذه الطقوس بالقوى الغيبية التي تنتمي إلى أشرار الجن وهي قادرة على تحقيق ما يريدون ولاسيما في مجال السحر الأسود – كما يسميه جيمس فريزر –[٤٢] وهو السحر

الذي يتجه إلى إلحاق الأذى بالمنافسين والأعداء من الناس. وما هذه الطقوس الغريبة في واقع الأمر إلا جزء من محاولة الساحر في إضفاء سمة الغموض حول شخصه. وهو كثيراً ما ينعزل في الخرائب والأماكن القصية خوفاً من السلطة ولاسيما أن عقوبة الموت مهيأة للساحر منذ شريعة حمورابي قبل ما يقارب من خمسة وثلاثين قرناً من الزمان(٤٣). وينطبق هذا على السحرة في أوربا. فهم غالباً ما يحرقون. وليس أدل على ذلك من حرق جان دارك الثائرة الفرنسية إثر اتهامها بالسحر في عصور لاحقة(٤٤).

وفيما يخص الشرع الإسلامي فإنه يحرم السحر بدلالة قصة سحرة فرعون الذين بطل سحرهم أمام المعجزة الإلهية في يد نبي الله موسى (عليه السلام) وقوله جل شأنه ((قالوا يا موسى إما أن تلقي وإما أن نكون نحن الملقين. قال: ألقوا. فلما ألقوا سحروا أعين الناس واسترهبوهم وجاءوا بسحر عظيم. وأوحينا إلى موسى أن ألق عصاك فإذا هي تلقف ما يأفكون. فوقع الحق وبطل ما كانوا يعملون))(٤٥). وإن هذا الموقف من الساحر سببه موقفه من الدين ومبالغاته بشأن إمكاناته الحقيقية ولاسيما إذا ما نجحت رقيته أو تميمته في شفاء مريض أو موت عدو بمحض المصادفة حين ذاك يشمخ الساحر بأنفه ويدعي ما ليس في طوقه في حين إن القدرة البشرية محدودة ولا سبيل إلى زيادتها إلا بوسائل العلم والمعرفة. وهي مما لا يعترف الساحر بها ولا يقدر عليها. وقريب من هذا ما نجده في مقدمة ابن خلدون إذ يناقش

احتمالات نجاح بعض مظاهر السحر ((إذا اتفق الصدق في أحكامها في بعض الأحايين اتفاقاً لا يرجع إلى تعليل ولا تحقيق. فيلهج بذلك من لا معرفة له ويظن اطراد الصدق في سائر أحكامها))[٤٦]. حيث تشيع قدرة الساحر وتصل إلى الأسماع على وجه المبالغة والتهويل.

إن الاستنتاج المؤكد الذي يخرج به الباحث حين يتأمل مقدمة ابن خلدون وأسلوب كاتبها في النفاذ إلى موضوع المعتقدات الشعبية وبعض مظاهر السحر وضروبه في القرن الثامن الهجري هو أن هذا العالم العربي ينطلق من ذهن منظم ومتحضر. وهو لا يكتفي بظاهر المعتقد الشعبي بل يستكنه أسراره ويعيده إلى جذوره ويبحث عن مسبباته ولا يتركه إلا بعد أن يستوفي جوانبه ويعطيه حقه. وإذا كان قد رفض كثيرا من المعتقدات الشعبية ذات الطابع الخرافي وغير المدعمة بالحجة والمنطق فإنه استثمر في ذلك الشرع الإسلامي الحنيف ومعطيات بعض علوم عصره كعلم الكلام وعلم المنطق وسواهما فضلاً عن موهبته الذهنية الفذة في التعليل والاستدلال والاستنتاج.

الهوامش:

(١) عبدالرحمن بن خلدون المغربي، مقدمة ابن خلدون، دار إحياء التراث العربي (دون تاريخ): ص ٤٩٦.

(٢) نفسه، ص ٤٩٧.

(٣) د. صمويل نوح كريمر وآخرون، أساطير العالم القديم، ترجمة د.أحمد عبد الحميد يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٤، ص ٧- ٨.

(٤) ابن خلدون، ص٤٩٧-٤٩٨.

(٥) جيمس فريزر، الغصن الذهبي، ترجمة د. أحمد أبو زيد، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر القاهرة ١٩٧١، ص ١٠٤. ويقوم السحر الاتصالي – حسب اعتقاد فريزر – على مبدأ أن الأشياء التي كانت متصلة بعضها ببعض تستمر بالتأثير بعضها في بعض من بعيد بعد أن تنفصل (فيزيقياً).

(٦) ابن خلدون، ص ٤٩٩.

(٧) نفسه، ص ٤٩٩.

(٨) جيمس فريزر، ص ١٣٩.

(٩) ابن خلدون، ص ٤٩٩.

(١٠) نفسه، ٤٩٩.

(١١) د. أحمد أبو زيد، تايلور، دار المعارف بمصر، القاهرة ١٩٥٧. ص٨٧-٨٨.

(١٢) ابن خلدون، ص ٥٢٠.

(١٣) نفسه، ص٥٢١.

(١٤) نفسه، ص ٥٢١- ٥٢٢.

(١٥) نفسه، ص ٥٢٣ - ٥٢٤.

(١٦) د. أحمد أبو زيد، ص ٨٩.

(١٧) ابن خلدون، ص ٥٠٢.

(١٨) نفسه، ص ٣٨٦- ٣٨٧.

(١٩) نفسه، ص ٣٣٠.

(٢٠) سورة النمل / آية ٦٥.

(٢١) الملحمة (EpIC) " قصيدة قصصية طويلة موضوعها البطولة وأسلوبها سام " مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب مكتبة لبنان، بيروت ١٩٧٤م ص١٤٠.

(٢٢) ابن خلدون، ص ٣٤١.

(٢٣) نفسه، ص٣٤١.

(٢٤) نفسه، ص١٠٧.

(٢٥) نفسه، ١٠٠.

(٢٦) نفسه، ١٠١.

(٢٧) نفسه، ١٠٨.

(٢٨) نفسه، ١٠٩.

(٢٩) نفسه، ص١١٢.

(٣٠) نفسه، ص١١٣.

(٣١) نفسه، ص١١٣

(٣٢) نفسه، ص١١٤.

(٣٣) نفسه، ص ١١٦.

(٣٤) قال جل شأنه في كتابة العزيز " ولاتبخسوا الناس أشياهم " سورة الأعراف، آية ٨٥

(٣٥) ابن خلدون، ص ٥٢٥.

(٣٦) نفسه، ص ٥٢٥.

(٣٧) نفسه، ص ٥٣١.

(٣٨) نفسه، ص ٥٣١.

(٣٩) نفسه، ص ٥٢٥– ٥٢٦.

(٤٠) نفسه، ص ١١٣.

(٤١) نفسه، ص١٠٧.

(٤٢) جيمس فريزر، ص ١٣٩.

(٤٣) فوزي رشيد، الشرائع العراقية القديمة، دار الحرية بغداد ١٩٧٣، ص٨٩.

(٤٤) ألكساندر هجرتي كراب، علم الفولكلور، ترجمة: رشدي صالح دار الكاتب العربي القاهرة، ١٩٦٧ص٤٤٨.

(٤٥) سورة الأعراف الآيات من ١١٥– ١١٨.

(٤٦) ابن خلدون ص ٥٢٢.

الإضاءة الرابعة:

مروج الذهب للمسعودي بين الفولكلور وعلم التاريخ

زخر كتاب ((مروج الذهب))[1] لأبي الحسن علي بن الحسين بن علي المسعودى بالمعتقدات الشعبية التي اعتقد بها العرب قبل الإسلام خاصة، وكان للدين الإسلامي الحنيف رأي في بعضها حيث جبها ونهى عنها، وبقي قسم كبير آخر من هذه المعتقدات التي يقف المسعودي من بعضها موقف المحايد، وهو قد يرفض قسماً منها، وقد يقبل قسماً آخر، ولكنه في كل الأحوال يشير إلى أن ما ذكره قد لا يكون حقيقة وأن الله أعلم. وفي هذا دليل على موضوعية عالمنا العربي المسعودي وشدة حذره في إيراد أفكاره الكثيرة المتشعبة الغزيرة.

وتحاول هذه الدراسة المقتضبة أن تقف عند بعض ما ورد في كتاب ((مروج الذهب)) من أفكار ومعتقدات شعبية مقارنة إياها بالمعتقدات الشعبية المترسبة في أفكارنا حتى اليوم ولاسيما في أفكار الناس ممن توارث هذه المعتقدات من غير أن يناقشوها، بل تقبلوها على أنها حقائق لا نقاش فيها.

يضاف إلى هذا محاولة المقارنة بينما وجد لدى العرب من هذه المعتقدات وما وصلنا عن الأوروبيين في هذا الشأن، إذ نقلوا معتقدات عن شعوبهم تقترب كثيراً مما اعتقد به العرب، وهذا ينم عن حقيقة يتسم بها المعتقد الشعبي، وهي انه قد يجد في بيئات مختلفة متباعدة، مثله مثل النبات الطبيعي المتشابه على الرغم من اختلاف المكان وتباعده وقد انتبه الدكتور سعد زغلول عبد الحميد في كتابه ((في تاريخ العرب قبل الإسلام)) إلى ما في ((مروج الذهب)) من معتقدات وتصورات شعبية حيث قرن بين ظهور مثل هذه التصورات والحياة البدوية في الصحراء المترامية أطرافها ((والحياة في التيه وفي القفار والبوادي... كانت تثير في النفس الانفعال، وتدفع إلى تداعي التصور والخيال في عالم ما وراء المحسوس من الجن والشياطين والغيلان... ولقد أفرد "المسعودي" لذلك بعض فصول طريفة في ((مروج الذهب))[٢].

ولعل الصورة الشعبية البارزة التي تطالعنا في ((مروج الذهب)) هي صورة الغول والسعلاة، لاسيما وأن الغول والسعلاة لهما امتداد واضح في معتقدات الناس في عصرنا وإلى وقت قريب، وقد أفرد المسعودي في مروجه حقلاً تحت عنوان ((ذكر أقاويل العرب في الغيلان والتغول وما لحق بهذا الباب)) حيث أورد أن الغيلان والسعالي تظهر في الخلوات، وهي تستطيع أن تظهر في هيئات شتى، ولذلك قيل فيها:

فما تدوم على حال تكون بها — كما تلون في أثوابها الغول))[٣]

وقال فيها تأبط شرا:

وادهـم قـد جبـت جلبابـه   كما اجتابت الكاعب الخيعلا

فاصـبحت والغـول لـي جـارة   فيـا جـارتي أنـت مـا أهـولا

وطالبتهـا بـضعها فـالتوت   بوجـه تغـول.. فاسـتوغلا

فمـن كـان يـسأل عـن جـارتي   فـأن لهـا بـاللوى منـزلا))[٤]

ويبدو أنها تظهر على شكل أنثى وذكر ولكنها تبدو في هيئة الأنثى في أغلب الأحيان، ولكن لها رجلي عنزة لذلك قيل فيها:

يا رجـل عنـز انهقـي نهيقـاً   لن تنزلـي السبيل والطريقـا))[٥]

وهي شريرة إذ تحاول أن تسخر من الناس وأن تعبث بهم وأن تظلهم عن طريقهم، فيتيهون في الصحاري ((وكانت العرب قبل الإسلام تزعم عن الغيلان توقد بالليل النيران للعبث والتحيل واختلال السابلة، قال أبو المطراب:

فللـه در الغـول أي رفيقـة   لصاحب قفر خالف وهو معبر

أرنـت بلحـن بعـد لحـن واوقـدت   حـوالي نيرانـاً تلـوح .. وتزهـر

وقد فرقوا بين السعلاة والغول، قال عبيد:

وسـاخرة مـني ولـو أن عينهـا   رأت مـا رأت عيـني مـن الهول جنّت

أبيـت بـسعلاة وغـول بقفـرة   إذ الليـل واري اللحـن فيـه أرنّـت

وقد وصفها بعضهم فقال:

وحافر العنز في ساق مدملجة

وجفن عين خلاف الانس بالطول))[٦]

وعلى الرغم مما ذكره المسعودي من أن العرب فرقوا بين السعلاة والغول، فأن صورتهما متقاربة، وليس هناك ما يميز الغول عن السعلاة، فالسعلاة توصف بأنها تتقلب في هيئات مختلفة وأن لها عينين بالطول وأن رجليها رجلا عنز، ومثل هذا يقال عن الغول[٧].

وهناك أسماء لكائنات أخرى لا تختلف عن السعالي والغيلان في أنها غريبة الأطوار، وأنها تظهر في صورة مختلفة، ومن أطرف ما ذكره ((المسعودي)) في المعتقدات الشعبية أن:

((للناس كلاماً كثيراً من الغيلان والشياطين والمردة والجن والقرب والقدار (وهو نوع من الأنواع المشيطنة يعرف بهذا الاسم يظهر في أكتاف اليمن والتهائم وأعالي صعيد مصر) وانه ربما يلحق الإنسان (...) فيموت وربما يتوارى للإنسان فيذعره (...) فإن كان مذعوراً أسكن روعه وشجع ممّا ناله، وذلك أن الإنسان إذا عاين ذلك سقط مغشياً عليه، ومنهم من يظهر له ذلك، فلا يكترث به لشهامة قلبه وشجاعة نفسه))[٨].

ويحاول ((المسعودي)) أن يتقصىّ وجهات نظر قيلت في هذا لشأن وهي مستمدّة جميعاً من معتقدات شعبية، فيقول أن بعض المتفلسفين اعتقد:

((بأن الغول حيوان شاذ من جنس الحيوان لم تحكمه الطبيعة وأنه لما خرج منفرداً في نفسه وهيئته توحّش من مسكنه، فطلب القفار، وهو يناسب الإنسان والحيوان البهيمي في الشكل، وقد ذهبت طوائف من الهند إلى أن ذلك إنما يظهر من فعل ما كان غائباً من الكواكب عند طلوعها قبل طلوع الكوكب المعروف بكلب المبار وهي الشعرى العبور. وإن ذلك يحدث داءً في الكلاب وسهيل في الحمل والذئب في الدب. وحامل رأس الغول يحدث عند طلوعه تماثيل وأشخاص تظهر في الصحارى وغيرها من العالم فتسمّيه عوام الناس غولاً وهي ثمانية وأربعون كوكباً، وقد ذكرها بطليموس وغيره ممن تقدم وتأخر، وقد وصف ذلك أبو معشر في كتابه المعروف بالمدخل الكبير في النجوم وذكر كيفية صورة كل كوكب عند ظهوره في أنواع مختلفة))[٩].

وأما ((وهب بن منبه)) و((ابن اسحق)) فإنهما يعتقدان بأن الله سبحانه وتعالى خلق الجان من نار السموم، خلق منه زوجه كما خلق حواء من آدم:

((وإن الجان غشيها فحملت منه وإنها باضت إحدى وثلاثين بيضة وأن بيضة تفلقت من تلك البيض عن قطربة، وهي أم القطارب وأن القطربة على صورة الهرّة، وأن الأبالس من بيضة أخرى منهم الحرث أبو مرّة وأن مسكنهم الجزائر وأن الغيلان من بيضة أخرى مسكنهم الخرابات والفلوات، وأن السعالي من بيضة أخرى سكنوا الحمامات والمزابل، وأن الهوام من بيضة

أخرى سكنوا الهواء في صورة الحيات ذوات أجنحة يطيرون هنالك))[١٠].

وممن تتبع جذور السعلاة من المعاصرين عبدالحميد العلوجي في كتابه "من تراثنا الشعبي" حيث ذكر أن السعادة عميقة الجذور وأنها ربما كانت انعكاساً لتقديس الأنهار والإحساس بالوجل والخوف إزاءها، إذ إن هناك بنداً في شريعة حمورابي يشير إلى أن من يتهم بالسحر يرمى في النهر المقدس، كما أنه يشير إلى ديلابورت الذي يورد أن العراقيين القدماء عبدوا آلهة الماء (نينا)، ورمزوا لها بسمكة في وسط حوض.. وهو يشير إلى أن نيسابا أخت نينا اعتادت أن تجلس فوق كومة من الأغصان، وكان يحلو لها أن ترسل شعرها، وهو يرى أن نيسابا هذه قد تكون هي بذرة السعلاة العراقية. ثم عدّها كالغول والعفريت ذات نسب وهمي يربطها بالجن.

((وقد شاعت بين العرب أنباء الزواج القائم بين ابن آدم والسعلاة، وأطلقوا على المتولد بينهما اسم العملوق))[١١].

وما من شك في أن هناك صلة نسب بين السعالي والغيلان المردة والهواتف والجان عامة، فهي جميعاً تبدو أحياناً في هيئات متقاربة، وإن امتلك بعضها خصوصية معيّنة هي من نسج الخيال الشعبي، وقد ثبت المسعودي رأيا منطقياً في سر ظهور الهواتف والجان للمسافرين في الفيافي والقفار البعيدة، وهو ينطبق على بقية الأنماط وأعني بها السعالي والغيلان والمردة...

قال المسعودي: وقد تنازع الناس في الهواتف والجان، فذكر فريق منهم وقال: أن ما تذكره العرب وتنبئ به من ذلك إنما يعرض لها من قبل التوحد في القفار والتفرد في الأودية والسلوك في المهامة والمرورات الموحشة، لأن الإنسان إذا صار في مثل هذه الأماكن يوجد له تفكر ووجل وجبن، وإذا هو جبن داخلته الظنون الكاذبة والأوهام المؤذية والسوداوية الفاسدة، فصورت له الأصوات ومثلت الأشخاص وأوهمته المحال بنحو ما يعرض لذوي الوسواس، وقطب ذلك وأسه سوء التفكير وخروجه على غير نظام قوي في طريق مستقيم سليم، لأن المتفرد في القفار والمتوحد في المرورات مستشعر للمخاوف متوهم للمتالف متوقع للحتوف لقوة الظنون الفاسدة على فكره وانغراسها في نفسه فتوهم ما يحكيه من هتف الهواتف به واعتراض الجان له))[١٢].

وفي هذا الرأي رؤية موضوعية معاصرة لهذا الموضوع وتعليل منطقي يقوم على معرفة العلة والسبب الأساس لهذه التصورات والأخيلة، ولكن عالمنا الجليل المسعودي بعد أن أعطى رأيه هذا لا يكف عن إيراد الحكايات التي يتناقلها الناس آنذاك على أنها حقائق حصلت فعلا في عالم الواقع، ومن هذه الحكايات ما ذكر عن علقمة بن صفوان بن أمية بن محدث الكناني جد مروان بن الحكم لأمه: أنه خرج في بعض الليالي يريد مالا له بمكة، فانتهى إلى الموضع المعروف بخط عريان، فإذا هو بشق (وهو الجني الذي يبدو على هيئة نصف الإنسان) قد

ظهر له في أوصاف ذكرها، فقال:

علقـــم أنـــى مقتـــول وأن لحمـــي مـــاكول

اضـــــربهم بالمـــــدلول ضـــرب غـــلام مـشمول

رحب الذراع بهلول

فقال علقمة:

شـــق مـــالي ولـــك اغمـد عـني منـصلك

تقتل من لايقتلك

ثم يضرب كل منهما صاحبه فخرّا ميتين، وهـذا مـشهور عندهم وأن علقمة بن صفوان قتله الجن.

وذكروا عن الجن بيتين من الشعر قالتهما في حرب بن أمية حين قتلته الجن وهما:

وقـبر حـرب بمكـان قفـر وليس قـرب قـبر حـرب قـبر

واستدلوا على أن هذا من قول الجن بأن أحداً من الناس لـم يتأت له أن ينشد هذين البيتين ثلاث مرات متواليات لا يتتعتع في إنشادها))(١٣).

ويمضي المسعودي في ذكر أسماء لأناس كثيـرين قبـل إن الجن قتلتهم.

ويبدو أن من الجن الأشرار والخيرين – وقد ورد هذا فـي القرآن الكريم – واستدل المسعودي على وجود جانب الخير لدى

فئات من الجن أنهم يحملون مشاعر الأسى والحزن لفقد إنسان كريم هو حاتم الطائي: ((حدث يحيى بن عتاب عن علي بن علي بن حرب عن أبي عبيدة معمر بن المثنى عن منصور بن زيد الطائي، قال: رأيت قبر حاتم طيء ببيعة، وهو أعلى جبل له واد يقال له الحامل، وإذا قدر عظيمة من بقايا قدوره مكفاة ناحية من القبر من القدور التي كان يطعم فيها الناس، وعن يمين قبره أربع جوار من حجارة وعلى يساره أربع جوار من حجارة كلهن صاحبة شعر منشور محتجرات على قبره كالنائحات عليه لم ير مثل بياض أجسامهن ووجوههن، مثلهن الجن على قبره، ولم يكن قبل ذلك الجواري بالنهار كما وصفنا، فاذا هدأت العيون ارتفعت أصوات الجن بالنياحة عليه، ونحن في منازلنا نسمع ذلك إلى أن يطلع الفجر سكتن وهدأن، وربما مر المار فيراهن فيفتتن بهن فيميل إليهن عجباً بهن، فإذا دنا منهنّ وجدهن حجارة))(١٤).

والحديث عن الجن وحكايات الجن وأصل هذا المعتقد هو حديث طويل يضاف إلى هذا أن الصلة بين الأنس والجن هي صلة ذات طابع متنوع، فهي قد تكون صراعاً مريراً يصل حد الموت، وقد تكون صلة حب وزواج، وربما كانت اختطافا أو استبدالا للجني بواحد من البشر، ويستطيع الباحث أن يصنف علاقات هذه الكائنات بالناس في الحكايات الشعبية والخرافية كما يلي:

١- الجن يعين البشر

٢- الجن يلحق الأذى بالبشر.

٣- الجن يخطف آحاداً من البشر لأغراض خاصة.

٤- تعليق الجني بواحدة من البشر.

٥- زيارة أفراد من البشر أرض الجان.

٦- عشيقة من الجن لواحد من البشر.

هكذا تصور الذهن الشعبي صورة العلاقات بين الجن والأنس(١٥).

ومما يقال عن اصل حكاية الجن أنها ذات اصل عربي وقد قيل أنها من الهند كما قيل أنها أرية الأصل(١٦).

وربما كان الحديث عن اصل حكايات الجن أو الاعتقاد بالجن والعفاريت والمردة والهواتف هو حديث يقوم على الافتراض والتعميم في كثير من الأحيان، إلا أن مما لا شك فيه هو أن الاعتقاد بالجن نابع من حاجة فطرية داخل الإنسان ذاته، وإن الإنسان الأول الذي اعتقد بها كان يعبر عن حاجته لتفسير ما غمض عليه من الظواهر الكونية المعقدة وما أثارته من أفكار لديه، إذ ((إن ما يبدو غير منطقي من أفكار الشعوب الفطرية، وما يبدو سخفاً وخرافة من آرائهم، كثيراً ما يكون شاهداً على وجهة نظر عميقة في طبيعة الأشياء، وفي الطبيعة والعالم))(١٧).

ويخصص المسعودي عنواناً للمعتقدات الشعبية في النفوس والهام: ((ذكر ما ذهب إليه العرب في النفوس والهام والصفر

وغير ذلك من مذاهب الجاهلية في النفوس والمرىء. حيث تختلف الآراء في هذا الشأن فقد ((تنازع الناس في كيفيتها، فمنهم من زعم أن النفوس في الدم لا غير، وأن الروح الهواء الذي في باطن جسم المرىء منه نفسه، ولذلك سموا المرأة نفسه لما يخرج منها من الدم))(١٨).

وهنالك من يعتقد بأن النفس طائر ينبسط في جسم الإنسان – كما عبر المسعودي – ومن هنا جاء الاعتقاد بأن الإنسان إذا مات أو قتل خرج هذا الطير (الهامة) صارخاً على قبر صاحبه ومستوحشاً، وفي هذا يقول بعض الشعراء في أصحاب الفيل:

سلط الطير والمنون عليهم فلهم في صدى المقابر هام))(١٩).

وهم يعتقدون بأن هذا الطائر يكون صغيرا ثم يكبر حتى يصبح ((كضرب من البوم، وهي أبداً تتوحش وتصدح وتوجد أبداً في الديار المعطلة والنواويس، وحيث مصارع الموتى، ويزعمون أن الهامة لا تزال عند ولد الميت في محلته بفنائهم تعلم ما يكون بعده فتخبره به حتى قال الصلت بن أمية لبنيه:

هامتي تخبرني بما تستشعروا فتجنبوا الشنعاء والمكروها.

وفي ذلك يقول في الإسلام توبة في ليلى الأخيلية:

ولو أن ليلى الأخيلية سلمت عليَّ ودوني جندل وصفائح

لسلّمتُ تسليم البشاشة اوزقا إليها صدى من جانب القبر صائح))(٢٠)

ويشارك العرب الأقدمون شعوباً كثيرة كانت تعتقد بأن الروح ضرب من الطير، حتى أن بعض الشعوب رأت أن الطيور جميعا ما هي إلا أشكال اتخذتها الأرواح البشرية، ويبدو أن هـذا الظـن أساسه قدرة الطير على التحليق والطيران، وهي القدرة التي يرى المعتقد الشعبي أن روح الإنسان تشارك الطير فيها))[٢١].

وهنالك معتقدات وأفكار شعبية أخرى وردت في موسـوعة عالمنا العربي المسعودي ((مروج الذهب)) وقد يتاح لنا الوقـوف عندها في عدد لاحق.

الهوامش:

(١) المسعودي: مروج الذهب. المطبعـة البهيـة المـصرية القـاهرة. ١٣٤٦هـ.

(٢) د. سعد زغلول عبد الحميد: في تاريخ العرب قبـل الإسـلام. دار النهضة العربية. بيروت ١٩٧٦. ص ٣٢٢.

(٣) مروج الذهب، ص ٣٢٨.

(٤) مروج الذهب، ص ٣٢٧.

(٥) مروج الذهب، ص ٣٢٧.

(٦) مروج الذهب، ص ٣٢٨.

(٧) ينظـر د.سعد زغلول فـي تـاريخ العـرب قبـل الإسـلام، ص٣٢٤-٣٢٥.

(٨) مروج الذهب، ص ٣٢٨.

(٩) مروج الذهب، ص ٣٢٧.

(١٠) مروج الذهب، ص٣٢٨-٣٢٩.

(١١) عبد الحميد العلوجي: من تراثنا الشعبي. دار الجمهورية بغداد، ١٩٦٦، ص ١٠٨.

(١٢) مروج الذهب، ص ٣٢٩.

(١٣) مروج الذهب، ص ٣٣٠.

(١٤) مروج الذهب، ص ٣٣٠.

(١٥) ينظر: الدكتور عبد الحميد يونس: الحكاية الشعبية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر القاهرة، ١٩٦٨، ص ٤٩.

(١٦) الكزاندر كراب: علم الفلكلور، ترجمة رشدي صالح، دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٦٧، ص ٣٣.

(١٧) فريدرش فون ديرلاين: الحكاية الخرافية، ترجمة د. نبيلة إبراهيم، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ١٩٦٥، ص ١٠.

(١٨) مروج الذهب، ص ٣٢٥.

(١٩) مروج الذهب، ص ٣٢٦.

(٢٠) مروج الذهب، ص ٣٢٦.

(٢١) الكزاندر كراب: علم الفلكلور، ص ٣٩٩.

الإضاءة الخامسة:

الطرفة هذا الفن الأدبي الممتع
طرفُ أبي العيناء محمد بن القاسم اليماميّ أنموذجا

ثمة أكثر من لفظ معبّر عمّا نودّ أن نقف عنده، فهناك الطرفة والنادرة والملحة والنكتة وهي ذات جذور متباينة في المعجم اللغوي[1] بيد أنّ لفظ الطرفة يبدو أنسب لما نحن بصدده من فنّ أدبيّ ذي طابع مرحٍ. وإذا كان هذا النمط من الأدب يمتع قارئه فأن الإمتاع ليس بعيداً عن وظيفة الأدب على أن يتآزر معه التعليم. فالأدب عامة يعلّم عن طريق الإمتاع[2]. فإذا أسفر عن هدفه التعليمي خرج عن كونه أدباً أو فنّاً، واتجه صوب أنماط أخرى من الكلام. وتكون عبقرية الفنّ الأدبي في إخفاء هدفه التربوي المباشر تحت إهاب العمل الأدبي سواء أكان شعرّاً أم نثراً.

ويأتي إيثارنا لفظ (الطرفة) من أنها تشي بالجديد[3]، الذي يفاجئنا بجدته ويدهشنا بما لم نتوقعه من القول أو الفعل، ويبدو أن هذا هو جوهر الطرفة، وسرّ استجابتنا لها. وهي قد لا تكون مرحة مبهجة حين تتوخى النقد والسخرية اللاذعة من الظروف القاهرة، والحال المائلة فتتناول الطرفة الظرف المرير بأسلوب

المصور (الكاريكاتيري) إذ تسلّط الضوء على الجانب المـضحك من الظاهرة المستهجنة، وقديمًا قيل (شرّ البليـة مـا يـضحك). وكثيرا ما ترتبط الطرفة بأسلوب أدائها أو طريقة قصّها، إذ يمتلك بعض الناس موهبة في هذا الشأن فإذا بأحدهم يخلب ألبابنا بمـا نعرفه من هذه الطّرف، أو نعرف ما يشبهه أو يقترب منه.

ويبدو أن مثل هذا النمط من الفنّ الـذي يـشيع المـرح أو السخرية موجود لدى كلّ الشعوب ولاسـيّما فـي مجـال الأدب الشعبي[٤]. والطرفة قد تدعى بـ(النكتة الشعبية). وهي تُعـرّف بأنها (خبر قصير في شكل حكاية أو هي عبارة أو لفظـة تثيـر الضحك... إن النكتة تلاعب بالألفاظ من شأنه أن يصنع معنًـى مزدوجاً. فهناك المعنى الظاهري الذي لا يثير الضحك إلا لكونه مرتبطاً بالمعنى الأول)[٥]. مما ينطبق على بعض الطرف التـي نحن بصدد الوقوف عندها.

وتلتقي النكتة الشعبية بالحكاية عامة في أنها تلغـي الواقـع الحزين أحياناً للإنسان على صعيد الخيال الحكائي. وتسعى النكتة إلى السخرية من هذا الواقع وإدانته بأسلوبها الـلاذع المركـز[٦] وهذا أمر يصحّ على الطرفة في بعض جوانبها.

وهناك من يقرن بين النكتة الشعبية والحلـم مـن حيـث إن كليهما يسعى إلى التخلص من رقابة الشعور (الـوعي) وأنهمـا ينبعان من اللاشعور (اللاوعي)[٧]. وقد ينطبق هذا الرأي علـى الطرفة التي تجرح الحياء ممّا أغفلناه في هذه الدراسـة. ولكـنّ

صاحب الطرفة قد يرمز من خلالها إلى الجور بكلّ أنماطه ومصادره فلا يجرؤ على التصريح به ويلجأ إلى الطرفة أسلوباً تعبيرياً مناسباً لمثل هذا الجور.

ونلمس لدى بعض جامعي الحكايات الشعبية ودارسيها أثرا للطرفة نجده من خلال إفراد جزء لهذا النمط من الأدب قد يطلقون عليه مسميات مختلفة(٨).

ولا ريب في أن الطرفة تكشف جانباً من حياة الأديب وطبيعة معاناته، مثلها في ذلك مثل بقية فنون الأدب. وإن نظر إليها على أنها أقلّ شأنا من الفنون الأدبية الأخرى. والطرفة لا تضيء لنا حياة الأديب الذي تنسب إليه الطرفة حسب بل إنها تضيء العصر أيضاً وتعطي فكرة عنه وعن طبيعته وبعض ملابساته ولاسيّما إذا ما اقترنت روايتها بأحد المجالس لخليفة أو أمير أو شخصية معروفة.

وتفيد هذه الدراسة في أخبار أبي العيناء محمد بن القاسم اليمامي وطرائفه وأشعاره من كتاب "أبي العيناء، الأديب البصريّ الظريف" للأستاذة الدكتورة ابتسام مرهون الصفّار التي تقصّت حياة أبي العيناء منذ ولادته عام ١٩١ هـ وحتى وفاته سنة ٢٨٣هـ أو ٢٨٢هـ على الأرجح(٩). وهذا يعني أنه عاش ما يربو على التسعين عاماً في جو أدبي وعلمي خصب. وأما عن أصله اليمامي فإن ثمة روايات بهذا الشأن أبرزها: (إنّ أصل قومه من بني حنيفة من اليمامة ثمّ لحقهم سباء أيام المنصور فلما

صار جدّه في قيده أعتقهم، فولاؤهم لبني هاشم وهذا يعني أن أبا العيناء عربي الأصل وليس من الموالي وإنما لقب بالهاشمي لأن من أعتقه من الأسر هو من بني هاشم وهو المنصور فهو من مواليه)[١٠].

وقد نحا بأدبه وجهة معينة بحيث نلمس فيه الطرفة واضحا جلياً وإن كان بعض أدبه ممّا لا يدخل في هذا المجال الذي اصطفيناه محوراً، إذ يتسم بأنه جاد بيد أن أبا العيناء لا يتميّز في سائر أدبه إلا في فن الطرفة التي كانت الطابع الغالب على أدبه، لاسيما أنها وسيلة رزقه وواسطته إلى الأمراء والأغنياء، ومحور اهتمام معاصريه وكما تكشف عن ذلك سطور لاحقة.

لم يولد أبو العيناء أعمى بل ولد أحول، وعمي بعد سن الأربعين. وهو يأبى إلا أن يتخذ من كل ما حوله مادة لطرفه ومنها عاهته هذه حيث يقول عن عاهة الحول لديه:

حمدتُ إلهي إذ بلاني بحبُها

على حول يغني عن النظر الشزر

نظرت إليها والرقيبُ يظنني

نظرت إليه فاسترحتُ من العذر[١]

ولم يسلم عماه من هاجس الطرفة الطاغية على حياته وأدبه فقد خاطبته إحدى الجواري قائلة: أنت أيضا يا أعمى. فقال لها: ما أستعين على وجهك بشيء أصلح من العمى[١٢].

وقال المتوكل يوماً: أشتهي أن أنادم أبا العيناء لولا أنه ضرير. فبلغ ذلك أبا العيناء فقال: إن أعفاني أمير المؤمنين من رؤية الأهلة ونظم اللآلئ واليواقيت وقراءة نقوش الخواتيم فإني أصلح له(١٣).

ويمضي أبو العيناء في تشكيل الطرفة الحية حتى وإن كانت ذات صلة بعاهته قبل عماه وبعده. ومن ذلك أنه يروي عن نفسه إذ يقول: ذكرت لبعض القيان فعشقتني على السماع فلما رأتني استقبحتني فقلت:

وشاطرة لما رأتني تنكرت

وقالت: قبيح أحول ماله جسمُ

فإن تنكري مني احولا لا فإنني

أديبٌ أريبٌ لا عيي ولا فدمُ

فاتصل بها الشعر فكتبت إلي: إنا لم نردك أن نوليك ديوان الزمام(١٤).

وفي مجلس القاضي اسماعيل بن اسحاق داس رجل على رجله فصاح فقال الرجل: بسم الله فقال أبو العيناء: القصاب يذبح ويقول بسم الله(١٥).

وقريبة من هذه الطرفة قوله لأحدهم، وكان قد داس بنتا (؟) له قائلاً: بسم الله فردّ عليه أبو العيناء: لم ترض بذبحها حتى نكيتها(١٦).

وربما بدت طرفة أبي العيناء أداة تعويض فهي تعينه على الدفاع عن نفسه بلسانه. ومن ذلك أنّ مائدة جمعته مع الشاعر أبي هفّان وكان عليها فالوذج ساخن. فقال أبو هفّان مخاطباً أبا العيناء هذه أشدّ حرّا من مكانك في لظى. فقال أبو العيناء: إن كانت هذه حارّة فبرّدها بشعرك(١٧). وهذه الطرفة تعكس ضمناً رايه بأحد شعراء عصره يسوقه بأسلوب الطرفة اللاذع.

ومن ذلك إن رجلاً داخله خبل وكان يدعى النبوة، فأدخل على الخلفية المتوكل فسأله: ما علامة نبوتك ؟، فقال الرجل: أن يدفع إليّ أحدكم امرأته... فقال المتوكل: يا أبا العيناء هل لك أن تعطيه بعض الأهل؟، فرّد أبو العيناء دون تردّد: إنما يعطيه من كفر به. فضحك المتوكل وخلاه(١٨).

ويظهر من سياق طرفه أنه يحتاج فيغشى مجالس الأغنياء والأمراء ومن ذلك إن أبا الصقر وعده فسأله أبو العيناء ومتى؟ قال أبو الصقر: غداء فقال أبو العيناء إن الدهر كله غد فهل عندك وعد مخلى من المعاريض؟، فقال رجل حاضر: قد استعمل المعاريض قوم صالحون. حدثنا فلان عن فلان. فقال أبو العيناء: من هذا المتحدث في حرماننا بالأسانيد؟(١٩).

وتأتي الطرفة شاهداً على ثقافة أبي العيناء وطبيعة ثقافة عصره وتكشف عن قدرته اللغوية التي تنطوي عليها بعض طرفه فضلاً عن حسن اطلاعه،وسرعة بديهته، وسماحة خلقه، وحرصه على أن يشيع المرح فيمن حوله. ومن ذلك رده على

أحدهم وقد سأله: ما حالك مع فلان مذ تولي؟ فيقول أبو العينـــاء: أنا معه غير جندب وهو يعني قول الشاعر:

وإذا تكـــون كريهـــة أدعـــى لهـــا

وإذا يُحـــاسُ الحـيسُ يُــدْعى جُنْـدُبُ

وتفاخر أمامه بخيلان وتراضيا بأبي العيناء حكمًا يحكم فـــي أيهما أكثر كرما فقال أبو العيناء: أنتما كما قال الشاعر:

حمـــــارا عبـــادي إذا قيـــل نبنـــا

بـــشرهما يومـــاً يقـــول كلاهمـــا[٢٠]

وبذلك فإن التضمين يعين أبا العينـــاء علـــى إســـناد ردوده اللاذعة وتعزيز تأثيرها.

وينطبق ذلك على الاقتباس الذي يلجأ إليه للهدف ذاته. ومـــن ذلك إن أبا العيناء دخل على إسماعيل القاضي وأخذ يرد عليه إذا غلط في اسم رجل وكنية آخر، فقال له بعض من حضر: أتـــرّد على القاضي أعزه الله. قال أبو العيناء: نعـــم ولـــم لا أرد علـــى القاضي وقد رد الهدهد على سليمان وقال (أحطت بما لـــم تحـــط به)[٢١] وأنا أعلم من الهدهد وسليمان أعلم من القاضي[٢٢].

ومن المؤكد أنّ أبا العيناء التقى بالجاحظ وجالسه، وتجـــاذب معه أطراف الحديث. والجاحظ صاحب طرفة أيضا، وهو يتفوق على أبي العيناء في موهبته وأدبه الغزير، بيد أنّ الطرفة ليـــست

هي السمة البارزة في أدب الجاحظ ولكنها ميزة أبـــي العينـــاء، وأبرز صفات نتاجه الأدبي المحدود[٢٣]. ومما يروى عن لقاء أبي العيناء بالجاحظ، أنهما اجتمعا عند الحسن بن وهب، فقال الجاحظ مشيراً إلى فضل الأسماء ودلالاتها: علمت أن محمداً بن عبد الله أحسن من عمرو بن بحر وأن أبا عبد الله أحسن من أبي عثمـــان ولكن الجاحظ أحسن من أبي العيناء فرّد عليه أبو العينـــاء قـــائلاً هيهات جئت إلى ما لا يخفي من أمورنا ففضلتني عليك فيه وإلى ما يعرف ففضلت نفسك فيه. إن أبا العينـــاء يـــدل علـــى كنيـــة والجاحظ يدل على عاهة، والكنية وإن سمجت أصلح من العاهـــة وإن ملحت[٢٤].

وتظهر بعض طرفه وكأنها لعب لفظية يقـــصدها ويوجههـــا الوجهة المرحة التي يريد. ومن ذلك إن أحدهم سأل أبا العينـــاء: وهل بقي من يلقى؟ فأجابه على الفور: نعم في البئر[٢٥]. وحـــين قدم إليه قدر مد إليها يده كي يأكل فوجدها كثيرة العظام، فقـــال: هذه قدر أم قبر؟[٢٦]. ويفضي رجل بشكواه إلى أبي العيناء مـــن امرأته فيقول له أبو العيناء: أتحب أن تموت هي؟ فيجيبه الرجل: لا والله الذي لا إله إلا هو. فيستغرب أبو العيناء ويـــسأله: ولـــم ويحك وأنت معذب بها؟ حينذاك يردّ عليه الرجل: أخشى والله أن أموت من الفرح[٢٧].

وتعتمد كثير من طرف أبي العيناء على سرعة بديهته ورده المفاجئ غير المتوقع. ومن ذلك أن أحدهم لقيه فقال له: أطال الله

بقاءك وأدام عزك وتأييدك وسعادتك. فـرّد أبـو العينـاء: هـذا العنوان، فكتاب من أنت؟[٢٨]. وسأل قينة عن عمرهـا فـردّت: ثلاثين سنة. فقال أبو العيناء: أنت ابنة ثلاثين سنة منـذ ثلاثـين سنة[٢٩]. ونلمس الرّد اللاذع في طرفة أخرى له مع صاعد بـن مخلد إذ وقف أبو العيناء فقيل له أنه يصلي فانصرف ثمّ عـاوده فقيل له: إنه يصلي فقال أبو العيناء: لكل جديد لذّة[٣٠]. وسأل أبو العيناء أحمد بن صالح حاجة فوعده إياها ثم اقتضاه فقال: دونهـا المطر والطين. فقال أبو العيناء: فحاجتي إذن صيفية[٣١].

وروي أن ابا العيناء محمد بن القاسم اليمامي حدّث بعـض الزبيريين بفضائل أهله، فقال الزبيري: أتجلب التمر إلى هجـر؟ فقال أبو العيناء: نعم إذا أجدبت أرضها وعاوم نخلها[٣٢].

ومعظم طُرف أبي العيناء يكون هو بطلها ومحورها بيـد أن ثمة من الطرف ما يكون مجرد راو لها، ومن ذلك إنه قال: رأيت حمالا قد حمل على رأسه شيئاً بنصف درهم. فلما أراد الرجـوع اكترى إلى ذلك الموضع حمارا بأربعة دوانيق[٣٣].

وإذا كان لا بد من خلاصة فإنّ الطرفة لدى أبي العيناء محمد بن القاسم اليمامي كثيراً ما تعكس حياتـه الشخـصية وعاهتـه وطبيعة عصره ومجالسه وثقافته. والطرفة قد تكون أداة تعويض في يد أبي العيناء يدافع بها عن نفسه ويستعرض معرفته وخزينه الثقافي. وأبو العيناء يسعى للطرفة بأساليب شـتى كـي يكـرّس انطباع معاصريه عنه ويؤكده، وهدفه في ذلك التقرب إلى مجالس

ذوي الشأن والأمراء والأغنياء في عصره ضماناً لرزقه الذي لا يستطيع الحصول عليه بسوى لسانه. وهو قد يشكل الطرفة من تلاعبه بالألفاظ أو المعاني وبأسلوب إزاحتها عن مفهومها المألوف الذي ارتبطت به. وقد لا يكون أبو العيناء بطل بعض طرفه بل مجرد راو لها، ومثل هذه الطرف تنفعه في مجالسه. ومن المؤكد أن ثمة مبالغات نُسبت إليه من خلال بعض طرفه، وهي تعزز ما عرف عنه موهبة في النقد اللاذع والرّد القارص.

الهوامش:

(١) ينظر: الفيروز أبادي، "القاموس المحيط"، دار الفكر، بيروت (د.ت) مادة طرف وندر وملح ونكت.

(٢) أوستن وارين ورينيه ويليك، "نظرية الأدب"، ترجمة: محيي الدين طبحي، مطبعة خالد الطرابيشي، دمشق ١٣٩٢هـ / ١٩٧٢م ص٣١.

(٣) الفيروز أبادي " القاموس المحيط "، مادة (طرف).

(٤) ألكزاندر هجرتي كراب، " علم الفولكلور "، ترجمة: رشدي صالح دار الكتاب العربي، القاهرة ١٩٦٧، ص ٩١.

(٥) د. نبيلة إبراهيم سالم " أشكال التعبير في الأدب الشعبي "، دار نهضة مصر ط ٢، ١٩٧٤، ص ٢٠٤.

(٦) نفسه ص ٢٠٦.

(٧) نفسه ص ٢٢١ حيث تورد د. نبيلة إبراهيم رأي سيجموند فرويد.

(٨) ينظر: د. عمر عبد الرحمن الساريسي، " الحكاية الشعبية في المجتمع الفلسطيني "، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٠ ص ٩٤ حيث يضع المؤلف الطرفة تحت عنوان (الحكاية المرحة). كما ينظر: د. محمد طالب سلمان الدويك " القصص الشعبي في قطر "، مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية، الدوحة ١٩٨٤ ج١ ص ١٣٣. وهو يسمي هذا النمط من الفنّ الأدبي (حكايات الفكاهة).

(٩) د. إبتسام مرهون الصفار، " أبو العيناء الأديب البصري الظريف " دار الكتب جامعة الموصل ١٩٨٨، ص١٣، ص٢٧.

(١٠) نفسه ص ١١- ١٢.

(١١) نفسه ص ١٧.

(١٢) نفسه ص ١٧٦.

(١٣) نفسه ص ١٦٥.

(١٤) نفسه ص ١٨٥.

(١٥) نفسه ص ١٤١.

(١٦) نفسه ص ١٧٩.

(١٧) نفسه ص ١٣٠.

(١٨) نفسه ص ١٦٨.

(١٩) نفسه ص ١٢٨.

(٢٠) نفسه ص ١٨١.

(٢١) سورة النمل آية ١٢.

(٢٢) د. إبتسام الصفار، " ابو العيناء... " ص ١٤١.

(٢٣) جعلت د. إبتسام الصفار أدب أبي العيناء في ثلاثة أنواع هي: نثره وشعره ومروياته،، تنظر ص ٦٥ وما بعدها.

(٢٤) نفسه ص ١٤١ – ١٤٢.

(٢٥) نفسه ص ١٧٧.

(٢٦) نفسه ص ١٢٣.

(٢٧) نفسه ص ١٧٥.

(٢٨) نفسه ص ١٧٥.

(٢٩) نفسه ص ١٧٦.

(٣٠) نفسه ص ١٤٧.

(٣١) نفسه ص ١٤٠.

(٣٢) نفسه ص ١٤٥.

(٣٣) نفسه ص ٢١٣.

الإضاءة السادسة:

القصص الشعبي اليمني وأنساق بروب

إن انتظام نسق الحكايات الخرافية والحكايات الشعبية عامة ممّا يبعث على الدهشة حقاً لاسيّما إذا ما كان هذا الانتظام ليس على صعيد الوطن أو البيئة الموحدة بل إنه ينتظم الحكاية حيث كانت، وذلك لأنها بنية فكرية ونفسية لا نقول إنها متطابقة بل متقاربة على وجه الدقة، وهي تفصح بالضرورة عن إن الإنسان بدأ بدايات متشابهة ولذلك فإنّ عناصر مخيلته وأساليب تفكيره المستمدّين من حاجاته الاجتماعية والنفسية أفرزت حكايات تتماهى في نسيجها الداخلي أو في بنيتها الأساس مما حدا بأحد الباحثين وهو فلاديمير بروب إلى أن يكتشف إحدى وثلاثين وحدة وظيفية تنبع من الحكاية نفسها وقد طبّقها بنجاح على ما يدعى بالحكايات العجيبة الروسية تحديداً، وخرج باستنتاج مؤكد هو أن هذه الوحدات أشبه ما تكون بالثوب الذي يمكن أن ترتديه أية حكاية، صحيح أن الثوب قد يبدو فضفاضاً بعض الشيء إشارة إلى أن الحكاية قد تختصر بعض هذه الوحدات الوظيفية بحيث لا تستوفيها كلها ولاسيمّا في الحكاية الشعبية التي تميل إلى التكثيف والاختصار وكأنها جذر للقصة القصيرة المعاصرة، بيد أن

الحكاية الخرافية يمكن أن تستوفي معظم هذه الوحدات أو الأنساق المنتظمة إذ إن الحكاية الخرافية سليلة الأسطورة ووريثتها وهي تعتمد على التجريد وتبدو أقرب إلى لغة الترميز والإيحاء إذا ما قيست بالحكاية الشعبية ذات النبض الواقعي الذي يغادر لغة التجريد والإطلاق و يتجه إلى أجواء سردية اجتماعية ونفسية دانية الدلالة وموصولة بهموم الإنسان الشعبي وطموحاته، ومن هنا فأن الحكاية الخرافية يمكن أن تعدّ الأم الشرعية للفن الروائي الحديث من حيث تشعب شخصياتها وأحداثها وحضور عناصر الزمان والمكان والحوار فيها.

وهذه القدرة على الإيحاء والترميز تبدو من أبرز سمات الحكاية الخرافية (ولعلّه من الصور المألوفة في الحكاية الخرافية إن المرأة الجميلة الطيبة في وسعها أن تحوّل الرجل الممسوخ في صورة حيوان إلى رجل جميل تقترن به زوجاً وذلك عن طريق الكلمة الطيبة أو المعاملة الحسنة ولعلّه من الصور المألوفة كذلك في الحكايات الخرافية صورة الشيء المحرّم الذي لا يحق للبطل أن يقترب منه.... فهذا رمز آخر للإنسان الذي بدلاً من أن يعيش مقتنعاً بحياته الواقعية تاركاً الغوص في العالم المجهول يودّ أن يكتشف كل شيء حتى المحظور عليه اكتشافه)[١].

ولأن الحكاية اليمنية بنمطيها الخرافي والشعبي حاضنة لحضارة عريقة، فهي إذن مجال تطبيقيّ خصب، وتنتقي هذه الدراسة إحدى الحكايات الخرافية اليمنية كي تطبق وحدات بروب الوظيفية عليها، وقبل الشروع في هذا الجانب التطبيقي لابدّ من

الإشارة إلى أن فلاديمير بروب أثار عدداً من الباحثين المرموقين في مجال القصص الشعبي وهم ما بين معترض عليه أو متـابع لخطواته ومنهم كلود ليفي شتراوس الذي ذهب إلى أن المعنى لا يكمن في الحبكة التاريخية ولا يوجد فيه ولكنه يوجد فـي بنـاء العناصر الصورية الثابتة أو ما يمكن تسميته الثوابت الـصورية التي يطلق عليها ميثمات (Mythemes) أي الوحدات الأسطورية، وعمد غريماس إلى تقليل عدد الوظائف التي قال بها بروب عـن طريق الربط بينهما بعضها ببعض، وخرج من ذلـك بعـشرين وظيفة فقط ذكرها في كتابة عن السيمانتيكا البنائية[٢].

وردت الحكاية الخرافية اليمنية قيد التطبيق فـي مجموعـة الحكايات التي جمعها الأستاذ علي محمد عبـده تحـت عنـوان (حكايات وأساطير يمنية) وقد أطرى شاعر اليمن الكبير عبـدالله البردّوني على هذا المصنف الرائد إذ يقول عنه ((ولعل أول عمل تدويني من فنون الشعب تجلّى للأضواء آخر السبعينات للأسـتاذ علي محمد عبده بعنوان "حكايات وأساطير يمنية" جمع في اثنتي عشرة حكاية من الحكايات المسموعة، وهذا قليل من كثير، وعلى قلته فللأستاذ علي محمد عبده فضل السبق وفضل التنبيه إلى هذا الكنز الشعبي المنسي))[٣].

وأقتطف من ملخص الحكاية الذي أورده البردّوني في كتابه فنون الأدب الشعبي في اليمن ما يمكن أن يقدم انطباعاً مركـزاً عن طبيعة هذه الحكاية الخرافية التي يرد فيها ((إن المنجم حـذّر

الأب قبل ميلاد ابنته بأنها ستقتل أخاها، ولما أراد الأب قتلها بعد ميلادها تردد في التنفيذ... وكانت البنت تشب بسرعة فأوكل الأب إلى الابن مهمة قتل أخته، فأردفها أخوها على ظهر حصانه وذهب بها بعيداً ولما وصل الخلاء شقّ حفرةً عميقة نزلتْ إليها أخته، وعندما ردم عليها الحفرة، كانت تدلّه على الثقوب المفتوحة لكي يغطيها... لأنها اعتبرت هذا الدفن نوعاً من اللعب فأثرّت على الشاب براءة أخته فأخرجها من الحفرة وأردفها على حصانه لكي يعيشا في أحد الشعاب النائية، ولما وصل إلى شعب يترقرق فيه غدير يقوم على ضفته كوخ نزل هناك، وصادف أن وجد نمرين صغيرين فرباهما الأخ لحراسة الكوخ ليلاً وللعمل في الصيد نهاراً، وتوطدت بينه وبين النمرين علاقة ألفة، فسمى أحدهما (قلبي) والآخر (فؤادي)... وذات يوم بدا للفتاة أن تغتسل في ذلك الغدير، وفي اليوم التالي جاء السلطان ليسقي حصانه فعاف الماء، فاستغرب السلطان وقلب عينيه في الماء فرأى فيه شعرةً تدل على ذوائب امرأة جميلة، وعندما انتزع الشعرة شرب الحصان، وفي تلك الليلة استحضر السلطان كاهنة القرية وأراها الشعرة وقال: إذا أعطيتني ضفيرة من هذه الشعرة فلك ما تريدين من المال ووصف لها مكان الغدير.... فأغرت العجوز الكاهنة بطلة الحكاية الفتاة بالهروب إلى دار السلطان.... ورجع الأخ في المساء كعادته فهاله غياب الأخت... وفي الصباح امتطى حصانه واصطحب نمريه فدلاه على آثار حوافر على طريق مدينة توهمها حملت أخته، ولما اقترب من المدينة كانت الأخت على

سطح القصر، فأخبرت السلطان بقدوم أخيها، فجرد عليه حملة من الفرسان لقتله أو أسره ولما رأى الأخ سيوف الفرسان تحدق به صاح بفرسه ونمريه (قلبي فؤادي حصان ابن هادي، دقوا الوادي)، فمزّق الفرسان بسيفه وظفري نمريه، وفي تلك الليلة دبرت الأخت مكيدة لأخيها مع الكاهنة إذ تسللتا متنكرتين ووجدتا الأخ الفارس نائماً مع نمريه فصبّتا ذوب الشمع في أذان النمرين وطلتا ظهر الحصان بالحلبة وغطتا ظهره بالسرج، وفي صبيحة اليوم التالي هاجمه فرسان السلطان فامتطى حصانه ونادى نمريه ولكنهما لم يسمعاه وبمجرد جولة قصيرة زلج السرج بتأثير الحلبة فسقط الفارس مثخناً بجراحه فاعتبره الفرسان ميتاً وصادف أن مر به جمّال فحمله واعتنى بتضميد جراحه، وبعد أيام تماثل من جراحه ولبس جلد ثور وركب حماراً هزيلاً، ودخل المدينة في هيئة درويش وهناك استخدمه السلطان لخدمة الخيول، وعرف حصانه من بين الخيول وبعد أيام رأى في البستان نمريه فعرفاه كما عرفهما، وفي أثناء تمسيحهما بيديه وجد آذانهما مسدودتين بالشمع فعرضهما للشمس حتى ذاب الشمع.... ولما رأى القصر شاهد أخته الشريرة بين النساء وكان يحوم على القصر سرب من الحمام فقال للسلطان هل اصطاد لك حمامة ؟ وقبل أن يرد أطلق سهماً إلى جبين أخته الشريرة فأرداها ثم استنفر الحصان والنمرين بذلك الشعر وانقض على السلطان وجنوده وانتصر على الجميع، وعاد إلى بيته مبدياً لأبيه الندم لمخالفته أمره في قتل الأخت الشريرة))(٤).

نبدأ بالوحدة الوظيفية الأولى التي تشير إلـــى ضـــرورة أن يغيب بطل الحكاية عن بيته بمعنى أن يغادر المكـــان الأصـــغر (البيت) مبتدئاً خطوته الأولى باتجاه التغيير المرتقب في حياتـــه والمشفوع بتحذير ((يوجه إلى البطل يدعوه أن يتجنب فعل شـــي محدد))[٥]، وهو الذي يشكل الوحدة الثانية القائمة على تحذير والد البطل بأن ابنته ستقتل أخاها وهي تفضي إلـــى الوحـــدة الثالثـــة القائمة على ارتكاب المحظور وهذا المحظور هو قتل الطفلة قبل أن تكبر وتتحقق نبوءة المنجم إلا أن الأب يتردد كثيـــراً فتنمـــو الطفلة في أحضان البراءة بعيداً عن السجية الشريرة المفترضـــة للفتاة مما يحدو بأخيها إلى أن يعفو عنها ويشيح عن هذه النبـــوءة المشؤومة لذلك المنجّم بل إن بطل الحكاية يهرب مع شقيقته إلـــى مكان بعيد ولا يفكر بالعودة إلى أبيه لأنه لم ينفـــذ أمـــره، وفـــي الوحدة الرّابعة تبدأ الشخصية الشريرة بمهّمة استطلاعية، وهـــذه الشخصية وفي هذه المرحلة تمثلها شخـــصيتان همـــا الـــسلطان وكاهنة القرية، وفي الوحدات الخامسة والسادسة والسابعة والثامنة تنخدع الفتاة تحت تأثير الشخصيتين الشريرتين وتقترن بالسلطان بعيداً عن المباركة الاجتماعية وموافقة الأهل، وينقاد بطل الحكاية إلى ميدان الصراع كي يسترجع شقيقته، وهنـــا يغـــادر المكـــان الهادئ المستقر باتجاه المكان الملتهـــب بالمغـــامرة والأخطـــاء واحتمالات الموت أو الأسر ولكنه لا يهاب المجازفة في الوحـــدة الحادية عشرة، ويرتدي النمران صديقا بطـــل الحكايـــة إهـــاب الشخصيةالمانحة التي تعين البطل في الوحدة الثانية عشرة فـــي

معركته التي ينتصر في الجولة الأولى منها في الوحدة الثالثة عشرة، وفي الوحدة الرابعة عشرة يكون الجمّال والنمران الصديقان بمثابة الأداة السحرية التي تعين البطل كي يحصل على طلبته. وفي الوحدات اللاحقة (١٥،١٦،١٧،١٨) يتقابل البطل الخير والبطل الشرير في صراع مرير ينتهي بهزيمة الشخصية الشريرة واندحارها إلى الأبد، وفي الوحدات اللاحقة يزول خطر الشخصية الشريرة فيقفل البطل عائداً إلى وطنه وبيته ولغاية الوحدة الثالثة والعشرين حيث يستقر بطل الحكاية في بيته الذي بدأ منه خطوته الأولى. وثمة إضافات قد تلحق بعض الحكايات الخرافية لم نجدها في هذه الحكاية إذ إنّ بطل الحكاية قد يواجه بطلاً مزيفاً يدّعي إنجازات البطل الخيّر ويسعى إلى الاستحواذ عليها، بيد أن هذا البطل الزائف ينكشف أمره ولا يستطيع إيقاف مسيرة البطل الخير الذي يعود من حيث بدأ ولكنه في هذه المرّة مثقل بثمار الخبرة المتراكمة وعطاء التجربة الحية حيث يتزوج بطل الحكاية عادة أو يتزوج ويعتلي العرش معاً وهو منطوق الوحدة الأخيرة (الحادية والثلاثين).

وفي حكايتنا هذه تترك نهاية الحكاية منفتحة على احتمالات كثيرة، وهي خاتمة يلجأ إليها بعض كتاب الرواية والقصة القصيرة المعاصرتين انسجاماً مع طبيعة الحياة ونأياً عن الخاتمة التقليدية للحكاية وهي التي لم تلتزم بها هذه الحكاية ولا يخفى أن القاص الشعبي قد يضيف إلى الحكاية بعض الإضافات لأن من

شأن النص الشعبي الشفهي أن يتشكل وفقاً لمخيلة القاص الشعبي وروايته وفي كل مرة تروى في هذه الحكاية أو سواها من الحكايات الخرافية أو الشعبية.

ولابد لي من الإشادة بقراءة الشاعر البردّوني بهذه الحكاية واستنتاجاته اللماحة وتوصلاته الذكية، ومنها أن هذه الحكاية تشبه نسق الحكاية الأسطورية التي انتظمت مسرحية سوفو كليس (أود يبيوس ملكاً) فبطل الحكاية هذه هو أوديب آخر وفي سياق أحداث مختلفة وخاتمة مباينة لمأساة أوديب ونسق حكايته التراجيدي وقد سبقه إلى هذا الاستنتاج الأستاذ علي محمد عبده، بيد أن البردّوني يستبطن هذه الحكاية ويتعامل معها على أنها عمل إبداعي سردي يحمل ما تحمله أية رواية معاصرة.

والجدير بالذكر أن د. طلال حرب يقترح بدائل لهذه الوحدات فبدلاً من أن تكون إحدى وثلاثين يمكن الاقتصار على سبع وحدات هي ((١- فقد التوازن ٢- السعي إلى استعادة التوازن ٣- المساعدات ٤- العقبات ٥- الانتصار ٦- معاقبة الشرير ٧- استعادة التوازن))[٦]، وهو مقترح جديد بالتلبث عنده إذ إن الفكرة الأساسية هي الاقتصار على البنى والركائز والأنساق بيد أن وحدات بروب تظل أكثر اهتماماً بالتفاصيل.

وما نخلص إليه إن حضور هذه الوحدات الوظيفية لمبتكرها فلاديمير بروب لا يعني بأي حال من الأحوال رتابة الحكاية الخرافية أو الشعبية بل أنه دليل كونها مكوناً مهماً من مكونات

المخيلة البشرية والفكر الإنساني عبر طفولته الفكرية وأخيلته الثرية المعبأة بالرموز والإيحاءات التي يمكن أن تمد الفنون السردية الجديدة بالمبتكر والأصيل في آن واحد وعبر القدرة الفائقة للحدث الحكائي على التشويق وتجاوز حواجز الزمان وحدود المكان لتصل إلى الذهن مضمخة بعبير السجية الصافية والفطرة الأصيلة، وتظل إمكانات الحكاية الخرافية مخبأة في بذورها السحرية التي ما إن تحتضنها الموهبة المعاصرة حتى تتفتح بالجديد على أن يبعث الفنان المعاصر فيها إيحاءات الرمز الأولى ناقلاً إلينا دهشة الرمز ونشوة الإنسان الأول به، كالشاعر الذي يعيد إلى اللفظ المفرد نبضه فكأنه الإنسان الأول الذي أطلقها أول مرة، وليس من شأن الفنان المعاصر سواء أكان روائياً أو قاصاً أو مسرحياً أن يعيد كتابة الحكاية الخرافية كما هي عليه في مظانها بل أن يعيد صياغتها ويضيف عليها أبعاداً جديدة بحيث تعيد إليها الحياة وبما ينسجم مع هذا العصر.

الهوامش:

(١) د. نبيلة إبراهيم سالم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر، ط٢، القاهرة ١٩٧٤، ص٨.

(٢) د. محمد الجوهري، الملامح والسير الشعبية، مجلة عالم الفكر، الكويت، مجلة ١٧ العدد ١ إبريل، مايو، يونيو ١٩٨٣ ص ١٤-١٥.

(٣) عبد الله البردّوني، فنون الأدب الشعبي في اليمن، دار الحداثة، ط٢ ١٩٨٨، ص٩.

(٤) نفسه، ص٥٩ – ٦١.

(٥) د. طلال حرب، أولية النص، نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ١٩٩٩، ص١٢٨.

(٦) نفسه، ص ١٣٠.

صبري مسلم في سطور

- أنهى دراسته للبكالوريوس في قسم اللغة العربية / الجامعة المستنصرية عام ١٩٧٣ بتقدير جيد جداً، وكان الأول على دورته، وحصل على درجة الماجستير في موضوع (أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية) من جامعة القاهرة ١٩٧٨ بتقدير جيد جداً وحصل على درجة الدكتوراه في موضوع: صورة البطل في الرواية العراقية (١٩٢٨ – ١٩٨٠) من جامعة بغداد عام ١٩٨٤ بتقدير امتياز.
- التحق بكلية التربية بجامعة الموصل بتاريخ ٢٥ / ١١ / ١٩٨٦، ومكث هناك اثنتي عشرة سنة ولغاية عام ١٩٩٨.
- كانت ترقيته العلمية الأولى بجامعة الموصل من مدرس إلى أستاذ مساعد بتاريخ ٣٠/ ١١/ ١٩٨٩. وحصل من الجامعة نفسها على درجة الأستاذية في ٢٧/ ٦/ ١٩٩٥.
- عمل أستاذا زائراً بكلية التربية أرحب للعام الدراسي ١٩٩٩-٢٠٠٠، وعين رئيساً لقسم اللغة العربية في كلية الآداب / جامعة ذمار ثم نائباً لعميد الكلية ثم عميداً للكلية نفسها منذ عام ٢٠٠٠ولغاية ٢٠٠٤.
- قام بتدريس مواد متعددة لطلبة الدراسات الأولية والدراسات العليا (الماجستير والدكتوراه) منها: الأدب العربي الحديث (النثر والشعر) والنقد الأدبي الحديث والأدب المقارن ومنهج البحث الأدبي، ومناهج النقد الأدبي، والأسلوبية، وعلم العروض. كما ناقش الكثير من رسائل الماجستير والدكتوراه في جامعات بغداد والموصل وتكريت وعدن وحضرموت، وأشرف على رسائل ماجستير منها (عناصر القصة في شعر عبد الرزاق عبد الواحد)، (بنية القصة العراقية القصيرة ١٩٦٧- ١٩٨٠) و(رسم الشخصية في قصص عبد الرحمن الربيعي) و(عناصر القصة في شعر البردوني) و(أثر التراث الشعبي في الفن الروائي اليمني) و(المنظور

الروائي في روايات علي أحمد باكثير) و(المفارقة في قصص عبد الله سالم باوزير) ورسائل دكتوراه آخرها (البناء السردي لقصص محمود جنداري) ويشرف حالياً على خمس رسائل في جامعة ذمار (الشخصية التراثية في القصيدة اليمنية المعاصرة) و(صورة المرأة في الفن الروائي اليمني) و(عبد العزيز المقالح ناقدا) و(التراث في شعر محمد عبدالسلام منصور) و(البنية السردية في شعر محمد حسين هيثم).

حازت دراساته النقدية على تكريمات منها:

- درع اتحاد أدباء الموصل، الموصل ١٩٩٦
- درع مؤسسة منتدى المثقف العربي، القاهرة ٢٠٠٤
- رأس لجنة تحكيم القصة والرواية في جائزة رئيس الجمهورية اليمنية / فرع ذمار ثلاث مرات وللأعوام ٢٠٠٤ و٢٠٠٥ و٢٠٠٦
- عضو لجنة تحكيم السيرة القصصية لجائزة الشيخة سلامة بنت زايد آل نهيان، ابوظبي ٢٠٠٤
- شهادات تقديرية من جامعة ذمار ومن وزارة الثقافة اليمنية ومن اتحاد أدباء اليمن

صدرت له الكتب التالية:

- اثر التراث الشعبي في الرواية العراقية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٠
- قصص شعبية عراقية، (بالاشتراك)، جزءان، مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية، الدوحة ١٩٨٨
- البطل المصلح في الرواية العراقية، دائرة الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٨٨.
- الآفاق والجذور (فضاءات الأدب اليمني المعاصر)، إصدارات اتحاد أدباء اليمن، مركز عبادي للدراسات والنشر ٢٠٠٤
- النقد الأسطوري والأنساق السردية والشعرية والمسرحية، وزارة الثقافة، صنعاء ٢٠٠٤

- السرد وهاجس الصوت الخاص، رؤى وتقنيات، الهيئة العامة للكتاب صنعاء ٢٠٠٦
- النقش المسحور، إضاءات على السحر والأسطورة والفولكلور، مركز عبادي للدراسات والنشر، صنعاء، ٢٠٠٦.

<u>نشرت له عدة دراسات وبحوث منها:</u>

- التوظيف الشعبي والأسطوري في رواية ليس ثمة أمل لكلكامش، مجلة الطليعة الأدبية عدد شباط، بغداد ١٩٧٩
- توظيف التراث الشعبي في رواية أم إيشين، مجلة التراث الشعبي (محكمة)، العدد الرابع، السنة الثالثة عشرة، بغداد ١٩٨٢
- القصص الشعبي والتحليل المورفولوجي، مجلة التراث الشعبي (محكمة)، العدد الثالث، بغداد ١٩٨٥
- المعتقدات الشعبية في مروج الذهب، مجلة المأثورات الشعبية (محكمة)، العدد الأول، الدوحة ١٩٨٦.
- توظيف القصص الشعبي في الرواية العربية، مجلة المأثورات الشعبية (محكمة)، العدد الحادي عشر،الدوحة ١٩٨٨.
- نقد الفن الروائي والتراث الشعبي، مجلة دراسات عربية (محكمة)، العدد العاشر، بيروت ١٩٨٨
- الاتجاه التاريخي في ثلاث روايات، مجلة دراسات عربية (محكمة)، العدد الثاني، بيروت ١٩٨٩
- الوحدات الوظيفية لمنهج بروب في الفن الروائي، المجلة العربية للعلوم الإنسانية (محكمة) العدد ٣٣، الكويت ١٩٨٩
- دراسة تحليلية لرواية الشاهدة والزنجي، مجلة دراسات عربية (محكمة)، العدد التاسع، بيروت ١٩٩٠
- المنهج الأسطوري في دراسة الفن القصصي ونقده، مجلة الأقلام، العدد ١١و ١٢، بغداد، ١٩٩٢

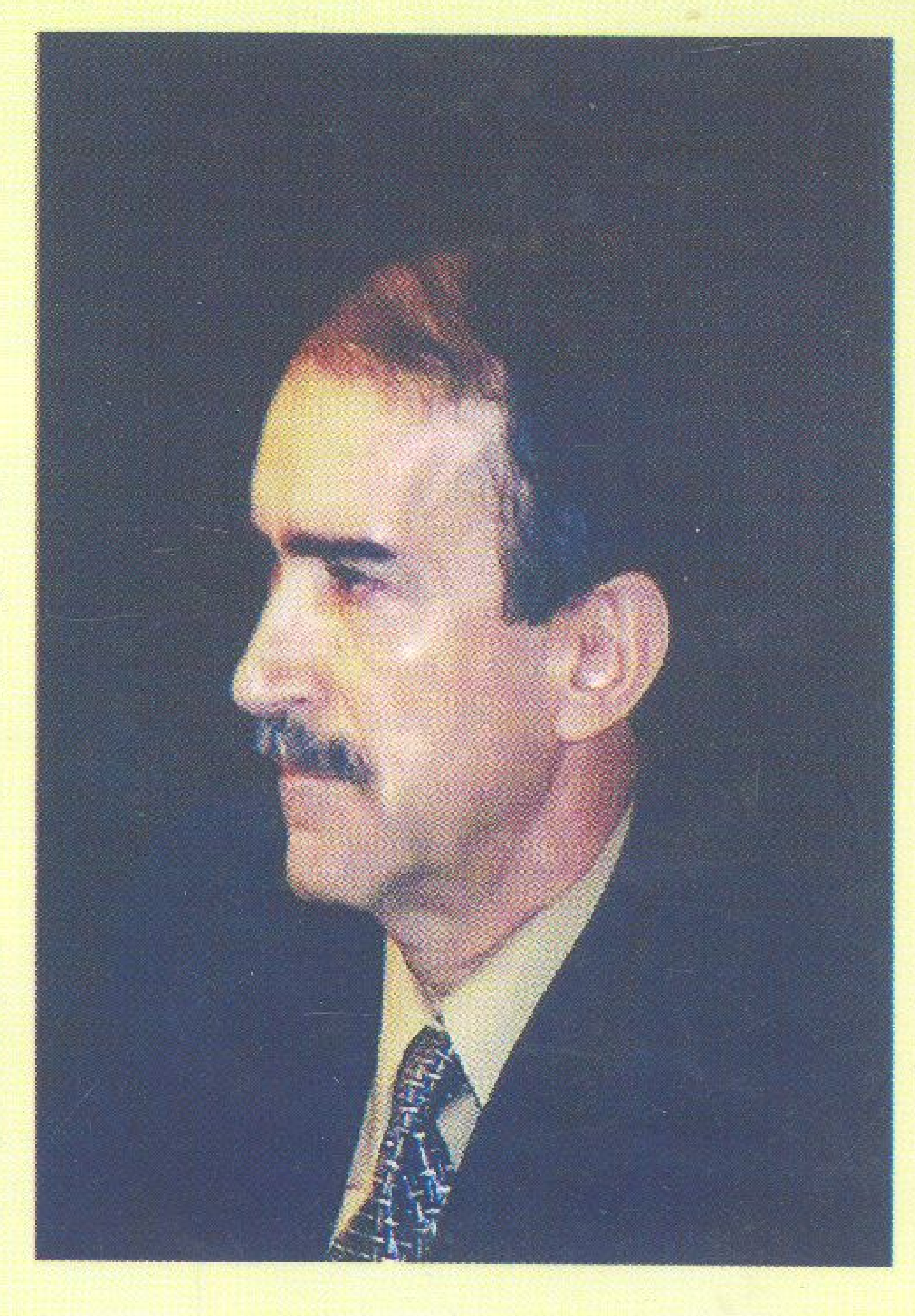
- المونتاج في الفن الروائي، مجلة دراسات عربية، (محكمة) الأعداد ٧، ٨، ٩ بيروت ٣ ١٩٩
- المأثورات الشعبية في شعر شاذل طاقة، مجلة دراسات عربية، (محكمة) العدد ٩، ١٠ بيروت ١٩٩٤
- التراث الشعبي في مجموعة آثار على نافذة، مجلة الفن والتراث الشعبي، (محكمة)، العدد الرابع، رأس الخيمة ١٩٩٧
- الحوار في نص شعري معاصر، مجموعة بانتظار الشمس أنموذجا، مجلة المنتدى، عدد يونيو، دبي ١٩٩٨
- الحوار في الحكاية الشعبية، مجلة المأثورات الشعبية (محكمة)، العددان ٥١/ ٥٢،الدوحة ١٩٩٨.
- السحر بين المعتقد الشعبي والمنظور العلمي، مجلة الفن والتراث الشعبي (محكمة)، العدد السابع، رأس الخيمة ١٩٩٩
- صورة البطل في ملحمة جلجامش، مجلة المأثورات الشعبية (محكمة)، العدد٥٨،الدوحة ٢٠٠٠.
- رسم الشخصية في رواية موسم الهجرة الى الشمال، مجلة المنهل السعودية، العدد ٥٧٠، جدة ٢٠٠٠
- التراث الاسطوري منهجاً نقدياً، مجلة تراث، العدد ٢٧، أبو ظبي ٢٠٠١
- الفن القصصي في اليمن، مجلة اوان، العدد٢، البحرين ٢٠٠٢
- تقنية العنوان في القصيدة القطرية، مجلة الجسرة، العدد١٥، الدوحة ٢٠٠٣
- فن الطرفة عند الجاحظ، مجلة تراث، العدد ٥٦، أبو ظبي ٢٠٠٣
- المنهج الاجتماعي في الخطاب النقدي البحريني، مجلة ثقافات، العدد ٥، جامعة البحرين ٢٠٠٣
- المهاد الشعبي لفضاء السرد القصصي، مجلة الفن والتراث الشعبي، (محكمة) العدد ١٦ السنة ٨ ذو القعدة ١٤٢٤، يناير ٢٠٠٤

- جذور النقد الاجتماعي في عيار الشعر لابن طباطبا، مجلة جذور، العدد ١٦، السنة السابعة، جدة محرم ١٤٢٥، مارس ٢٠٠٤
- النسق الحكائي في القصة الخليجية المعاصرة، مجلة الرافد، العدد ٨٢، الشارقة يونيو ٢٠٠٤.
- السرد بوصفه حاملا لشعرية النص، مجلة الرافد، العدد ٨٦، أكتوبر، الشارقة ٢٠٠٤
- الحوار في شعر البردوني، مجلة الثقافة، عدد ٧٦، صنعاء ديسمبر ٢٠٠٤
- وجهة نظر الراوي في مجموعة الغرفة المغلقة، مجلة الرافد، العدد ٨٩، الشارقة يناير ٢٠٠٥
- حي بن يقظان بين الفضاء السردي والإهاب الشعري، مجلة الفن والتراث الشعبي (محكمة)، عدد ١٨، رأس الخيمة يناير ٢٠٠٥
- الإيقاع في مجموعة أوتار للشميري، مجلة الفن والتراث الشعبي، العدد ١٩، السنة العاشرة، رأس الخيمة يوليو ٢٠٠٥
- خالد الرويشان والوردة المتوحشة، مجلة دبي الثقافية، عدد ٧، دبي ديسمبر ٢٠٠٥
- قراءة في كتاب حركة اللغة الشعرية، مجلة علامات، المجلد ١٥ الجزء ٥٧، جدة رجب ١٤٢٦، سبتمبر ٢٠٠٦
- هاجس التجريب ووعي المغايرة في القصيدة التسعينية اليمنية، مجلة الرافد، العدد ٩٧، الشارقة، ديسمبر ٢٠٠٥
- السندباد والمسرح اليمني، مجلة دبي الثقافية، العدد ٨، دبي يناير ٢٠٠٦
- محاكمة ليلى العثمان سيرة ذاتية أم رواية ؟، مجلة الكويت، العدد ٢٦٨، الكويت فبراير ٢٠٠٦
- إسماعيل فهد إسماعيل وريادة أسلوب تيار الوعي، مجلة الكويت، العدد ٢٧٥، الكويت سبتمبر ٢٠٠٦

- السومري وتقنية الوصف، مجلة دبي الثقافية، العدد ٩، دبي فبراير ٢٠٠٦
- حورية العاشق والمنظور الشعري، مجلة دبي الثقافية، العدد ١٠، دبي مارس ٢٠٠٦
- رؤية للفن المسرحي في الإمارات، مجلة دبي الثقافية، عدد١٣، دبي يونيو ٢٠٠٦
- حز القيد للروائي العماني محمد العريمي وثقافة التغيير، مجلة دبي الثقافية، العدد ١٦ سبتمبر ٢٠٠٦
- الرؤيا وآفاقها الترميزية في الخطاب السردي، مجلة ثقافات، العدد ١٨، جامعة البحرين، خريف ٢٠٠٦

العنوان الحالي:
مكتب بريد ذمار ص ب (٨٧٠١٦) ذمار / اليمن
البريد الالكتروني: wejdan @ y.net.ye
هاتف المنزل: (٠٠٩٦٧ ٦ ٥١١٢٥٩)
الموبايل: (٠٠٩٦٧ ٧١١٩٩٧٢٩٥)

SABRI MUSLIM



ما يفتأ عالم السحر وعلى الرغم من خضوع كل شيء في هذا العصر للدرس والتحليل يشي بالغموض والغرابة ويرتبط بالخارق وغير المألوف ، وهو يتحدى الذهن البشري وعبر ذاكرة ممتدة لا يمكن تحديد نقطة البدء فيها ، فهي ترافق تطور الذهن البشري منذ طفولته الفكرية وعبر تجاربه البدائية ومغامراته على صعيد المخيلة الخصبة والطموحات التي لا حصر لها ، وأزعم أن المبتكرات العملاقة المعاصرة لو ظهرت فجأة وبلا مرجعيتها التقنية المعروفة لبدت وكأنها ممارسات سحرية خارقة ، ومن المؤكد أن موضوع السحر يزخر بألوان شتى يقع بعضها في دائرة المخيلة الشعبية في حين يتخذ بعضها الآخر من الأثنولوجيا [illegible] إطارا علميا ، ولايمكن أن تكتم[illegible] إذا نظر إليه عبر منظار واحد.



مركز عبادي للدراسات والنشر
ص. ب : 662 - صنعاء
ت : 219618 - فاكس : 219619
الجمهورية اليمنية